

ИСПОВЕДАНИЕ КРАСОТЫ И ВЕРЫ

(ТВОРЧЕСТВО Д. МЕРЕЖКОВСКОГО-КРИТИКА)

Всякая критика, из глубины идущая... есть «проповедь».

Д. Мережковский

Д. С. Мережковский останется в русской культуре, при всех своих противоречиях, в двух ключевых ипостасях: хранителем заветов прошлого и дерзким новатором. Взыскуя истины, он был равно устремлен и к старине, и к будущему.

Мережковский некоторые могли окрестить «безумцем», «участником философических маскарадов», рассудочным мыслителем, наивно верящим в то, что «произнесенное слово есть сила, с которой где-то считаются, которая входит в поры мира, изменяя его состав и строение».¹ Другие видели в нем проповедника «нового христианства», пророка, предрекающего грядущее. «Дары Мережковского, — отмечал Вяч. Иванов, — казались одним непрощеными и, быть может, сомнительными, как дары Данаев, другим — преждевременными и наперед обязывающими, как путеводитель по святым местам для человека, намеревающегося пойти странником, куда глаза глядят».²

Был Мережковский «пророком» или не был, но о нем с полным правом можно сказать пушкинскими словами: «Духовной жаждою томим...» Действительно, у него был беспокойный, вечно чем-то взволнованный ум. Он доискивался смысла бытия, подлинной веры. «Для людей, знающих и любящих Мережковского, — писал Вяч. Иванов, — его религиозно-публицистическое подвижничество — волнующая и грустная загадка. Великая заслуга его — неустанное исповедание веры».³

Перу Мережковского принадлежат десятки критических статей, вызвавших и вызывающих неизменный интерес. Его писания нередко считали слишком отвлеченными, схематичными. Но нельзя было не признать, что в лучших работах это был «победоносный схематизм» (Е. Лундберг). Его сочинения часто бранили. Если хвалили, то почти всегда с оговорками. Но все, поклонники и противники, чувствовали, что имеют дело с человеком, обладающим внушительной духовной силой, незаурядной эрудицией и писательским даром.⁴

¹ Лундберг Е. Мережковский и его новое христианство. СПб., 1914. С. 1, 9.

² Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1917. С. 76.

³ Там же. С. 77.

⁴ Из работ о Мережковском-критике последнего времени, в которых анализируются интерпретации писателем русских классиков, см., в частности, статьи С. Поварцова «Траектория падения (О литературно-эстетических концепциях Д. Мережковского)» (Вопросы литературы. 1986. № 11), З. Г. Минц «У истоков „символистского“ Пушкина» (Пушкинские чтения в Тарту. Таллинн, 1987. С. 72—76), Л. Г. Фризмана «Пушкин в концепции Мережковского» (Изв.

* * *

В роли литературного критика Мережковский впервые выступил в 1888 году,⁵ опубликовав в журнале «Северный вестник» статью «Старый вопрос по поводу нового таланта»; она была посвящена творчеству молодого Чехова. Заметив, что подавляющее большинство пишущих о литературе его современников принадлежит к «рецензентам и публицистам», Мережковский вознамерился попробовать свои силы в жанре сугубо художественной критики. При всей традиционности и бесхитростности аналитических приемов статья эта отличалась от многих прочих благодаря тому, что автор попытался прежде всего показать особенности Чехова как мастера слова, виртуоза формы, искусного рассказчика. Лучшие из ранних чеховских новелл, вошедших в сборники «В сумерках» (1887) и «Рассказы» (1888), он назвал «поэмами в прозе». Мережковский особо подчеркнул, что Чехов «соединяет в себе два элемента, две художественные сферы, которые бывают вполне слиты и уравновешены только в очень немногих гармоничных талантах. Он одинаково любит и природу, и человеческий мир».⁶ Именно поэтому рассказы производят вполне цельное впечатление. Критик обратил внимание на такое характерное свойство чеховского дарования, как «глубокая сердечность и теплота в отношении к природе», «инстинктивное понимание ее бесосознательной жизни».⁷ Природа возбуждает в художнике мистические чувства, почти экстаз. Вместе с тем они «не ослабляют теплого, внимательного, женственно нежного сочувствия человеческому горю, любви и понимания бытовой стороны жизни».⁸ Демонстрируя способность молодого писателя одинаково глубоко и тонко воспринимать таинственную жизнь природы и повседневную жизнь людей, Мережковский утверждал, что Чехов принадлежит к тем немногим гибким и гармоничным натурам, которые «соединяют в себе очень широкое мистическое чувство природы и бесконечности с трезвым здоровым реализмом, с гуманным отношением к самым обыкновенным, сереньким людям, с чутким пониманием насущных вопросов дня».⁹

Мережковский назвал Чехова «чистым» художником, у которого широко раскрыты глаза на мир и который не связан предвзятыми представлениями. Цель писателя — рисовать жизнь и людей такими, какие они есть. Однако, отметил критик, объективный подход к изображаемому не означает, что художник равнодушен; он, возможно, беспристрастен, но никак не бесстрастен. Пример Чехова, писал Мережковский, «доказывает, что можно быть безгранично свободным поэтом... и вместе с тем искренне сочувствовать человеческому горю, обладать чуткой совестью и откликаться на „проклятые“ вопросы современной жизни».¹⁰

«Старый вопрос», упомянутый в заглавии статьи, — это вопрос о предназначении искусства, о роли художника, о служении его общественным идеалам, о том, должен ли он откликаться «на злобу дня». Сознвая непривычную объективность чеховской прозы, в которой «нет того, что принято у

АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. 50. 1991. № 5. С. 454—458), Г. М. Фридендера «Д. С. Мережковский и Достоевский» (Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 10. СПб., 1992), И. С. Приходько, В. А. Келдыша, П. Карден, А. Л. Гришунина, И. А. Ревякиной, И. Е. Усок в сборнике «Д. С. Мережковский: мысль и слово» (М., 1999).

⁵ В этом же году вышел первый сборник стихотворений Мережковского; в то время он явно отдавал предпочтение своему поэтическому творчеству, нежели критическим опытам.

⁶ Северный вестник. 1888. № 11. Отд. II. С. 79.

⁷ Там же. С. 80.

⁸ Там же. С. 81.

⁹ Там же. С. 85.

¹⁰ Там же. С. 86.

нас называть тенденцией», Мережковский вопрошал: «Можно ли обвинять писателя за это отсутствие сознательной намеренной тенденции, дает ли оно достаточное основание для признания его деятельности праздною, ничтожною или прямо развращающею, вредною для общества?»¹¹ И отвечал, учитывая все-таки догмы утилитарной критики: «Истинно художественные произведения не изобретаются и не делаются, как машины, а растут и развиваются, как живые, органические ткани».¹² Мережковский признавал искреннюю тенденциозность, проистекающую «из самой сущности творческого темперамента художника» (в качестве примера он привел имена Ювенала, Салтыкова-Щедрина, Барбье, Некрасова). Однако он выступил против распространяемого в то время мнения, что строгая тенденция является непременным условием «признания художественных произведений ценными и значительными».¹³

Мережковский как бы уравнивал в правах тенденциозного и нетенденциозного художника. Чехов, обладая свойствами последнего, по мнению критика, не менее ценен, чем писатель «с идеей».

Эстетические декларации Мережковского в тот период были двойственны: с одной стороны, ему был чужд принцип «искусства для искусства»,¹⁴ он настойчиво напоминал о том, что есть «общественный суд и совесть», но с другой — не признавал приоритета тенденциозного искусства.

Вполне определено отношение Мережковского к «чистому искусству» выразилось в очерке, посвященном Флоберу. Анализируя письма Флобера, он стремился показать, что французский писатель стал пленником самодовлеющей красоты, которой поклонялся на протяжении всей своей жизни. «Искусство выше жизни» — так определил Мережковский главный эстетический и философский принцип Флобера, которому тот неуклонно следовал. Однако рано или поздно, полагал автор очерка, художник неизбежно должен был пережить кризис веры в верховную ценность искусства, глубоко задуматься о смысле творчества. Одиночество, усталость, пессимизм — таков итог ревностного служения «искусству ради искусства». «От жизни я больше не жду ничего, кроме нескольких листков бумаги, измаранных чернилами, — цитирует Мережковский исповедальные слова Флобера. — Мне кажется, что я иду через бесконечную пустыню, иду неведомо куда, что в одно и то же время я — и путник, и пустыня, и верблюд».¹⁵ Мережковский улавливал в признаниях художника ноты отчаяния и сомнения, нараставшие к концу жизненного пути: «На склоне лет, когда нельзя вернуться к прошлому, нельзя исправить жизнь, он задает себе вопрос: „а что, если и красота, во имя которой я разрушил веру в Бога, в жизнь, в человечество, — такой же призрак, обман, как все?“»¹⁶ Близкое к совершенству мастерство не дарует утешения, творимый в воображении мир не согревает душу. В личности и судьбе художника, рожденного лишь для «звуков сладких», Мережковскому виделось нечто ущербное.

Конечно, сказывалось воздействие на раннего Мережковского позитивистских идей (в частности, Конта, Спенсера и др.), заветов народнической

¹¹ Там же. С. 94.

¹² Там же. С. 98.

¹³ Там же. С. 97.

¹⁴ «Вслушайтесь в голоса фанатических проповедников чистого искусства, и вы поймете, — утверждал Мережковский, — что под видом эстетики, красоты они защищают свой собственный индифферентизм» (Там же. С. 95).

¹⁵ Мережковский Д. Флобер в своих письмах // Северный вестник. 1888. № 12. Отд. II. С. 46.

¹⁶ Там же.

критики (влияние в те годы Н. Михайловского он никогда не отрицал). Но главное заключалось в том, что и тогда он не был «чистым» эстетом.

Старинный вопрос о предназначении искусства и художника волновал Мережковского и потому, что в эпоху пессимизма и безверия, крушения идеалов 1860—1870-х годов важно было уяснить роль писателя в изменившемся обществе. Какой тип творца ближе данному времени: правдивый летописец народных бедствий (как Некрасов, Г. Успенский), выразитель душевной боли и скорбных настроений (как В. Гаршин, С. Надсон), проповедник новых идей и веяний, обличитель, беспечный лирик? Однозначного ответа не было, но мысль о том, что искусство может и должно влиять на жизнь, взгляды, умонастроения людей, с самого начала литературного поприща была дорога Мережковскому. Он лишь хотел, чтобы это происходило органично, чтобы поэт оставался художником, был самим собой.

Как пример благотворной действенности истинного искусства Мережковский представил произведения В. Короленко, в которых выразился «выстраданный оптимизм» писателя и в которых явственно ощутим заряд нравственной энергии. Мережковский признал художественным открытием Короленко многосторонне представленный им в рассказах и очерках («Сон Макара», «Лес шумит», «Соколинец», «По пути» и др.) тип «протестующего униженного», стихийного бунтаря из среды самых «низов». Неосознанное следствие их протеста — стремление к воле и поиски новой веры. «Соедините черту смутного, но страстного, неутомимого искания веры с протестом, с сознанием правоты, с ушкуйническим духом, — писал Мережковский, — и вы получите полный, в высшей степени оригинальный тип „униженных и оскорбленных“, созданный г. Короленко. Все эти нищие, бродяги, каторжники, пионеры современной народной жизни, ищущие новых земель и новой веры, внушают читателю вопрос, который невольно возникает и у самого автора: „куда?“»¹⁷ Заслугу писателя Мережковский видел в том, что в своих наиболее удачных «этнографических» очерках он изобразил людей волевых, сильных, строптивых, поколебав тем самым традиционные в русской литературе представления о народе. «Едва ли, — замечал критик, — в такой молодой, свежей, полной сил и здоровья стране, как Россия, не найдется ничего посильнее и пожизненнее, чем безответное смиренномудрие — в народе и расслабленная, гамлетовская рефлексия — в интеллигенции».¹⁸

Не сомневаясь в том, что рассказы и очерки Короленко откровенно тенденциозны («основная идея — протест униженных»), Мережковский утверждал, что тенденция не мешает молодому беллетристу быть истинным поэтом, «напротив, благодаря своей искренности и глубине она составляет главный источник его творческой силы, той оригинальной, ему одному свойственной поэтической окраски, в которую для него облакаются все формы и все явления внешнего мира».¹⁹

Творчество Короленко, по мнению Мережковского, — блестящее опровержение теорий «крайних эстетиков». Прочувствованная социальная идея не вредит произведениям художника, который сливает в органическое целое «искреннюю тенденцию с искренним поэтическим творчеством».²⁰

В статье о Короленко рельефно обозначилась характерная черта Мережковского-критика — дорисовать, домыслить ту или иную картину, тот или

¹⁷ Мережковский Д. Рассказы Вл. Короленко // Северный вестник. 1889. № 5. Отд. II. С. 17.

¹⁸ Там же. С. 12.

¹⁹ Там же. С. 18.

²⁰ Там же. С. 29.

иной образ в том плане, который кажется ему значимым; он иногда не столько трактует, сколько стремится пересказать вещь, дополняя сюжет и темы какими-то нюансами. Эта особенность, наряду с противопоставлением органичных и неорганичных проявлений художника, с несколько назойливыми повторениями одних и тех же суждений, станет впоследствии устойчивой приметой критических работ Мережковского.

Журнал «Северный вестник» в ту пору был органом либеральных народников. В 1890 году он перешел в руки Л. Я. Гуревич, а главным идеологом его стал А. Волынский (Флексер). С этого момента Мережковский практически перестает выступать в «Северном вестнике» в качестве литературного критика. Связано это было не только со стремлением А. Волынского к монополии в критическом отделе журнала, но и, вероятно, с эстетическими воззрениями Мережковского, не чуждавшегося тогда некоторых элементов социологической критики в контексте критики объективно-художественной. Именно в то время, в 1890—1891 годах, Мережковский публикует в других изданиях три критических этюда, в которых отразились новые качества его как исследователя, свидетельствующие о том, что он вышел на иной уровень осмысления русской литературы. Первый был посвящен Достоевскому, второй — Гончарову, третий — Аполлону Майкову.

В кратком предисловии статьи о Достоевском Мережковский счел нужным отметить, обозначая контуры своего замысла: «Для полной критической оценки Достоевского мало журнальной статьи, нужна целая книга. Впрочем, Бог знает, настала ли пора для объективной оценки. Этот великий писатель слишком близок нам, он слишком нам современник, чтобы можно было установить правильную историческую перспективу, позволяющую судить о свойствах и размерах таланта. 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».²¹ Такой скорее эмоционально-импрессионистский подход был обусловлен тем, что, по убеждению Мережковского, книги Достоевского «надо пережить, выстрадать, чтобы понять», повествование оказывает такое воздействие, что «мало-помалу личность читателя перевоплощается в личность героя, наше сознание сливается с его сознанием, наши страсти делают его страстями».²²

В этой ранней работе Мережковский высказал немало пронизательных мыслей об особенностях мировосприятия и творчества художника-психолога. Достоевский предстает как гениальный провидец, знающий «самые сокровенные наши мысли, самые преступные желания нашего сердца»,²³ подспудные движения души. Разгадывая тайны, таящиеся в человеке, он творит небывалое искусство, до предела насыщая свои произведения идеями, страстями, драматическими коллизиями. Мережковскому принадлежит исключительно меткое, ставшее хрестоматийным высказывание: роман Достоевского — «не спокойный, плавно развивающийся эпос, а собрание пятых актов многих трагедий».²⁴

Мережковский первым заговорил о мистическом реализме, о «мистицизме в повседневности» у Достоевского. Он во многом предвосхитил тот образ писателя, который позднее предстал в интерпретации других символи-

²¹ Мережковский Д. О «Преступлении и наказании» Достоевского // Русское обозрение. 1890. Т. 2. Март. С. 155.

²² Там же. С. 158, 159.

²³ Там же. С. 158.

²⁴ Там же. С. 164.

стов (Блока, А. Белого, Вяч. Иванова). «Автор, — формулировал критик свое восприятие необычного искусства, — проникнут чувством того темного, таинственного и рокового, что скрывается в глубине нашей жизни. (...) .. Великий реалист вместе с тем великий мистик, он чувствует призрачность реального, для него жизнь — только явление, только покров, за которым таится непостижимое и навеки скрытое от человеческого ума. (...) Это писатель самый фантастический из реалистов и самый реальный из мистиков».²⁵

Мережковский тонко почувствовал такое важное для художественного мира Достоевского свойство, как неразрывное соединение в душе человека идеи и страсти. Размышляя о типе фанатиков идей, он, в частности, писал: «Самая отвлеченная, неутолимая и разрушительная из страстей — фанатизм, страсть идеи. (...) Действительность не в состоянии дать фанатику ни одной минуты не только пресыщения, но даже временного утоления, потому что он преследует недостижимую цель — воплотить в жизнь отвлеченный теоретический идеал. Чем более сознает он невозможность цели, неутолимость страсти, тем более страсть ожесточается».²⁶ У Раскольниковца, отмечал критик, несомненно есть общие с подобного рода фанатиками личностные свойства: «то же высокомерие и презрение к людям, та же неутолимая жестокость логических выводов и готовность проводить их в жизнь какою бы то ни было ценой, тот же страстный, аскетический жар и мрачный восторг фанатизма, та же громадная сила воли и веры».²⁷

В «Преступлении и наказании», подчеркивал Мережковский, Достоевский предельно обнажил всегда злободневную социально-философскую проблему: «Что выше — счастье людей или выполнение законов, предписываемых нашей совестью; можно ли в частных случаях нарушать нравственные правила для достижения общего блага, как бороться со злом и насилием: только идеями, или идеями и тоже насилием, — в этих вопросах — боль и тоска нашего времени, то, над чем мы страдаем и думаем, и вместе с тем они составляют главную ось романа».²⁸ На что можно опереться, более за судьбу человека и общества? На разум или божественный инстинкт, на науку или религию? Именно так, по убеждению Мережковского, ставил вопрос Достоевский. И одна из великих идей его романа — безусловный приоритет «божественного инстинкта сердца, который отрицается гордым и помраченным рассудком».²⁹ Вечная роковая двойственность, противоречивость человеческой природы, в которой загадочно смешаны добро и зло, высокое и низменное, преодолевается в меру сил верой в божественные начала мира. Очевидно, что, интерпретируя роман, Мережковский выразил собственное негативное отношение к позитивизму, к утилитарной социологии «без Бога». Формулируя заветную идею Достоевского, «величайшего реалиста, измерившего бездны человеческого страдания, безумия и порока, вместе с тем величайшего поэта евангельской любви», он как бы говорит и от самого себя: «Не „мера за меру“, не справедливость — основа нашей жизни, а любовь и милосердие».³⁰

В критическом очерке о «Преступлении и наказании» отчетливо проявилась одна из самых важных особенностей культурологического характера, которой затем будут отмечены многие работы Мережковского-критика, — стремление включить писателя в контекст огромной русской и миро-

²⁵ Там же. С. 162, 163, 164.

²⁶ Там же. С. 167.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 177—178.

²⁹ Там же. С. 180.

³⁰ Там же. С. 186.

вой литературы, сравнить, сближая или противопоставляя, с другими гениальными художниками слова. В статье наряду с именами русских писателей (Тургенева, Л. Толстого) встречаются имена Сервантеса, Диккенса, Байрона, Стендаля. И литературным персонажам он тоже хочет отыскать место в галерее образов мирового масштаба, найти предшественников (Раскольников оказывается в отдаленном родстве с такими «непризнанными героями», как Манфред Байрона, Жюльен Сорель Стендаля, Печорин Лермонтова).

Другая особенность критического метода Мережковского, бросающаяся в глаза при чтении очерка, — резкий переход от частных к обобщениям (иногда оправданный, а иногда не слишком убедительный). Он нередко основывается на разрозненных цитатах, деталях, фрагментах, придавая им значение какой-то окончательности, смысловой самодостаточности. Сложную «мозаику» нюансов ему хочется свести в конце концов к простоте обобщающей формулы, прозрачного афоризма. Порой создается впечатление, что в сознании и воображении критика сначала возникает определенное представление о художнике (или герое произведения), а потом, условно говоря, «схема» обретает «плоть».

Данные особенности творчества Мережковского-критика присущи и этюду о Гончарове. В предисловии к нему Мережковский отметил, что время оценки романов Гончарова давно наступило, а сделано в этом отношении очень мало. «Предлагаемый беглый очерк, — писал критик, — первая слабая попытка определить характерные черты одного из самых оригинальных и могучих русских талантов. Все временное вокруг него старится, падает и умирает, он один растет с каждым днем выше и выше...»³¹

Гончаров в восприятии Мережковского — писатель эпического склада, полная противоположность Достоевскому. Он поэтизирует прошлое, подолгу любит «стройными и завершенными формами действительности», предпочитает прошедшее будущему, «известное — неизведанному, спокойные и тихие глубины жизни — кипящей и взволнованной поверхности».³² Люди будущего кажутся Гончарову «призраками в сравнении с живыми людьми прошлого».³³ Пассеизм автора «Обломова» Мережковский связывает не только с личными пристрастиями художника, но и с его убеждением в том, что патриархальные ценности надежнее новаций, «поэзия прошлого» сливается с «поэзией вечного». На взгляд писателя, вечное не старится, а проявлений его в прошлом больше, чем в современности, ищущей других основ.

По «изумительной трезвости взгляда на мир» Гончаров сравнивается критиком с Пушкиным: «...античная любовь к будничной стороне жизни... способность одним прикосновением преобразовать прозу действительности в поэзию и красоту составляет характерную черту Пушкина и Гончарова».³⁴ Гончаров — мастер живописания «микроскопических подробностей быта». Но они, считал Мережковский, имеют большую художественную ценность потому, что за ними таится «скрытая идея», символическое обобщение. В «Обломове» такая основная идея — «трагизм пошлости», будничный трагизм. В подкладке идиллии — трагедия, возникающая из-за столкновения мечты и реальности, идеального и обыденного, веры и безверия. Симпатии Гончарова, как и Мережковского, на стороне тех, кто чувствует вечную правду, кто исповедует «божественные верования сердца».

³¹ Мережковский Д. И. А. Гончаров. Критический этюд // Труд. Вестник литературы и науки. 1890. Т. VIII. Октябрь—декабрь. С. 588.

³² Там же. С. 603.

³³ Там же. С. 604.

³⁴ Там же. С. 594.

Следуя излюбленному приему противопоставления, Мережковский утверждал, что Достоевский и Л. Толстой — величайшие психологи, а Гончаров — величайший социолог. Вряд ли эта мысль верна. Гончаров был превосходным психологом. Просто его психологизм иного рода, чем у Достоевского и Л. Толстого. Тяготением к аналогиям вызвано сравнение Гончарова с Гомером (ср. название первой главы: «Гомер русской помещицкой жизни»).

Отдавая в те годы в своем творчестве предпочтение поэзии, Мережковский, как ни странно, далеко не сразу стал писать о поэтах. Первым оказался критический очерк об Аполлоне Майкове.

Майков в интерпретации Мережковского — «жрец чистого искусства», «истинный классик, не только по форме, но и по содержанию».³⁵ Сравнивая его с поэтами-сверстниками Фетом и Полонским, Мережковский отметил: «Фет и Полонский — поэты-мистики, Майков — только поэт-пластик. Для него природа — не тайна, а наставница художника... он учится проникать в божественные тайны не самой природы, а только „гармонии стиха”».³⁶ Стих Майкова («точный снимок с впечатления») своей четкостью и пластикой напоминает образцы античных поэтов.

Много внимания Мережковский уделил вопросу, который уже тогда волновал его самого: отражение языческих и христианских мотивов в творчестве художника. Он исходил из того, что спор христианской и античной нравственности нельзя считать законченным. Вопрос этот стал насущным, поскольку «классический взгляд на земное счастье как на крайний предел человеческих стремлений возобновляется в позитивизме, в утилитаринской нравственности».³⁷ В отношении Майкова Мережковский высказался довольно категорично: он высоко оценил его произведения, навеянные античностью (особенно лирическую драму «Три смерти»), и критически отозвался о поздних «христианских» стихотворениях и поэмах. Он считал, что поэт не почувствовал мистического духа христианства, его сокровенной сути. Сам А. Майков не соглашался с такой оценкой. Однако в данном случае Мережковскому не откажешь в эстетическом чутье. «Власть красоты» он ощущает опять же в тех творениях А. Майкова, в которых органично выразилась его художническая натура.³⁸

Очерком об А. Майкове завершился, если прибегнуть к условному делению, первый период критического творчества Мережковского.

* * *

Начало второго периода ознаменовано появлением программной книги, которую автор назвал «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893). Книге предшествовали две лекции, прочитанные Мережковским в аудитории Соляного городка в Петербурге 7 и 14 декабря 1892 года. Присутствовавший на этих лекциях П. П. Перцов назвал их новаторскими. «...Я встретил здесь, — писал он позднее в своих мемуа-

³⁵ Труд. 1891. Т. IX. № 4. С. 369, 373.

³⁶ Там же. С. 372.

³⁷ Там же. С. 374.

³⁸ Ср. мнение на сей счет знатока и ценителя русской поэзии П. П. Перцова: «Конечно, вся правда в этом споре на стороне Мережковского: молодые античные стихи Майкова и есть подлинный Майков, а его надуманные, картонные, мнимо-„христианские” образы позднейших поэм совершенно чужды поэзии» (*Перцов П. П.* Литературные воспоминания. М.; Л., 1933. С. 110).

рах, — признание автономности искусства, признание примата в его области эстетического начала и проповедь свободы творчества». ³⁹ Сейчас это кажется странным, но тогда Мережковскому внимали с недоумением: публику шокировали непривычные, резкие, дерзкие суждения молодого лектора. В упадок литературы мало кто верил, новых течений в ней не замечали. Вообще, по утверждению П. П. Перцова, очень заинтересовавшегося в то время личностью и идеями Дмитрия Сергеевича, Мережковский как критик долго, несмотря на очевидный талант, не мог обрести признание и был своего рода «литературным изгнанником». ⁴⁰ Лекции, в более обширной редакции, удалось, однако, издать. Книга эта не без оснований считается одним из первых манифестов русского символизма. Мережковский в «Автобиографической заметке» свидетельствовал, что «пытался объяснить учение символизма не столько со стороны эстетической, сколько религиозной». ⁴¹ Собственно теоретических материалов, обосновывающих новое течение, в книге немного. Сущность новизны довольно точно определил тот же П. П. Перцов. Она, по его словам, воплотилась не столько в сбивчивых утверждениях, сколько в «настроении», в самом тоне: «Этот тон делал музыку будущего — и весьма близкого будущего». ⁴²

Немало внимания Мережковский уделил в книге вопросу о способах восприятия искусства, о методах его исследования. Это не только краткий экскурс в историю критики, но и обоснование своего собственного подхода. Он выделяет два основных метода: строго научный, «социологический» (анализ искусства как более или менее адекватного отражения реальности), проникающий в психологию творчества (в качестве примера приводится И. Тэн), и субъективно-художественный, или, иначе говоря, «критическая поэзия». Второму подходу Мережковский отдает явное предпочтение. Образцами такого рода критики служат, на его взгляд, лучшие работы Лессинга, Гете, Ренана, Карлейля, Белинского и др. В них «критик превращается в самостоятельного поэта». ⁴³ Характеризуя суть этого метода, Мережковский отмечал: «Для субъективно-художественного критика мир искусства играет ту же роль, как для художника — мир действительный. Книги — живые люди. Он их любит и ненавидит, ими живет и от них умирает, ими наслаждается и страдает. (...) Поэт-критик отражает не красоту реальных предметов, а красоту поэтических образов, отразивших эти предметы. Это — поэзия поэзии, быть может, бледная, прозрачная, 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». ⁴⁴ Субъективно-художественный метод должен был, по мысли Мережковского, способствовать становлению «новой критики», помогающей, с одной стороны, зарождению «нового искусства», а с другой — призванной с современных позиций взглянуть на шедевры классиков. Такой подход диктовался, по мнению Мережковского, специфической духовной ситуацией в конце XIX века, которую он определял сле-

³⁹ Там же. С. 86.

⁴⁰ Ср. в рецензии П. П. Перцова на книгу «Вечные спутники»: «Имя г. Мережковского есть имя одного из „изгоев“ нашей литературы и в качестве такового не пользуется популярностью и в публике» (Мир искусства. 1899. Т. 1. № 9—10. С. 114). А. Вольнский категорично утверждал: «...г. Мережковский слишком мало подготовлен для такого трудного и, по существу, философского дела, как литературная критика» (Северный вестник. 1893. № 3. Отд. II. С. 109).

⁴¹ Мережковский Дмитрий. Акрополь. М., 1991. С. 321.

⁴² Перцов П. П. Указ. соч. С. 95.

⁴³ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 24.

⁴⁴ Там же. С. 25.

дующим образом: «Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить. В этом болезненном, неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии, так же как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности XIX века. Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов духа. Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных миросозерцаний».⁴⁵

Антиномичность мышления Мережковского проявилась в этих словах с декларативной отчетливостью. Если до сих пор в критических работах он лишь как-то обозначал эту двойственность сознания людей «конца века», стоящих на границе между верой и безверием, то теперь она сделалась одной из непрременных доминант анализа. Субъективность интерпретаций нередко была обусловлена как раз тем, что Мережковский акцентировал эту проблему в интересующем его произведении, не упускал ее из поля зрения даже в тех случаях, когда сам писатель не подразумевал ее, создавая свой художественный мир. И, одержимый идеей «нового идеализма», Мережковский провозглашал необходимость веры, пробуждения религиозного чувства. Новое искусство, по Мережковскому, должно выражать идеальные порывания духа. Главные элементы такого искусства — «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности».⁴⁶ Именно такое искусство, полагал критик, способно отразить «возмущение против удушающего мертвенного позитивизма».⁴⁷

Расширение впечатлительности (импрессионизм) — это расширение спектра обостренного восприятия реальности, художественное изображение природного и человеческого мира во всем изменчивом многообразии их проявлений. Под мистическим содержанием подразумевается глубинная, тайная сущность явлений действительности, скрытая от непосвященных. Знаками этой метафизической сферы являются символы.

Мережковский очень широко и приблизительно толковал символ. Это, с его точки зрения, может быть и мистический образ, и какая-то емкая художественная деталь, и типизированный характер (например, Дон-Кихот, Гамлет, Дон-Жуан, Обломов и т.д.). Тем не менее он достаточно четко обозначил такие ключевые свойства символа, как многогранность, неисчерпаемость смыслов, «несказанность»: «...слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли».⁴⁸ Именно эти свойства символов обуславливают особенности произведения и специфику восприятия его чутким читателем и зрителем: «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя».⁴⁹

Провозвестниками «нового идеального искусства» в России Мережковский объявил Тургенева, Л. Толстого, Достоевского и Гончарова. Он назвал их художниками-символистами. Гончаров и Тургенев отыскивали новую фор-

⁴⁵ Там же. С. 38.

⁴⁶ Там же. С. 43.

⁴⁷ Там же. С. 40.

⁴⁸ Там же. С. 43.

⁴⁹ Там же. С. 42.

му, а Достоевский и Толстой — «новое мистическое содержание».⁵⁰ Мережковский полагал, что критикам-позитивистам было не под силу постичь творчество этих сложных, противоречивых, глубоких художников. В великих русских писателях Мережковского едва ли не более всего привлекало то, что они — люди «пограничного» мировосприятия, несущие бремя «раздвоенности». Особенно эта черта подчеркнута в авторе «Преступления и наказания»: «Кто он, наш мучитель и друг, Достоевский? Ангел сумерек или ангел света? Где же сердце художника? <...> Где он? Ни там, ни здесь. А может быть и там, и здесь!»⁵¹ Тут мы, пожалуй, впервые встречаемся со ставшими позднее знаменитыми диалектическими формулами Мережковского. Можно предположить, что поначалу они явились полемической реакцией на категоричность, однозначность суждений и оценок позитивистской критики. Иногда, как в случае с Достоевским, такая интерпретация была более чем оправданной — она отражала истинную сложность личности и творчества художника. Мережковский был прав, когда утверждал: «Достоевский — человек, дерзающий беспредельно сомневаться и в то же время имеющий силу беспредельно верить».⁵² Данные свойства писателя сосуществуют нераздельно и неслиянно. Это два полюса, между которыми накапливается духовная, творческая энергия. В отношении Л. Толстого подобный подход оказывается менее плодотворным. Л. Толстой, по Мережковскому, — бесознательный художник и одновременно моралист, «утилитарный проповедник». Второе критику просто хочется зачеркнуть как досадное недоразумение, не замечая, что при этом искажается реальный облик писателя.

Новые веяния в современной литературе Мережковский связывал с постепенным одухотворением искусства, проникновением в него элементов идеализма, каковыми он считал красоту, бескорыстную любовь, религиозное одушевление, вопросы о бесконечном, о смерти, о Боге. «Вечный идеализм», полагал Мережковский, можно назвать «новым» потому, что он во 2-й половине XIX века «является в сочетании еще небывалом с последними выводами точных знаний, в свете безгранично-свободной научной критики и научного натурализма как неистребимая никакими сомнениями потребность человеческого сердца».⁵³

Перехода к разговору о последователях гениев (Гаршину, Чехову, Короленко, Фофанову, Минскому и др.), Мережковский отметил, что им не чужды элементы идеального искусства. В эпоху торжества «литературной пошлости и художественного позитивизма» они выступают своего рода застрельщиками; кардинально изменить ситуацию они не в силах, но заслуги их несомненны.

В новеллах Гаршина, в которых есть «что-то священное и страшное, как в исповеди», Мережковский улавливал символический подтекст. Так, о рассказе «Четыре дня» (он ошибочно назван критиком «Три дня») он писал: «Здесь главное два символа, два человека, живой и мертвый, палач и жертва, *Люди и Война*».⁵⁴ И в рассказе-притче «Attalea princeps» Мережковский видел «возвышенный символизм»: «Борьба гибких зеленых листьев с железом, безнадежная и неутолимая жажда свободы — все это символ трагической судьбы самого поэта».⁵⁵

⁵⁰ Там же. С. 48.

⁵¹ Там же. С. 51.

⁵² Там же. С. 48. Ср. известное признание Достоевского: «...через большое горнило сомнений моя осанна прошла» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 27. С. 86).

⁵³ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. С. 101.

⁵⁴ Там же. С. 79.

⁵⁵ Там же. С. 80.

В художниках конца XIX века Мережковский особенно ценил «религиозное или философское примирение с Непознаваемым». ⁵⁶ Фофанов в восприятии Мережковского — «ясновидящий», поскольку он чувствует «божественную тайну мира». В стихах и в философском трактате Минского «При свете совести» (1890) Мережковский также ощущает «страстную потребность нового идеализма». ⁵⁷

В своей книге Мережковский не отрекался от возвышенных заветов народничества. Отвергая позитивизм и утилитарность, он стремился утвердить такие понятия, как искренняя, сострадательная любовь к народу, как народный дух с его святынями, исконная эстетика народной жизни. Красота и вера — вот те идеальные начала, которые одушевляют жизнь народа и связанное с нею подлинное искусство. «Кто поймет и полюбит красоту в Пушкине, тот полюбит не что-то чужое, далекое и враждебное народу, — убежденно писал Мережковский, — а самую душу русского языка, т.е. русского народа. Как все великое, как все живое, красота не отдаляет нас от народа, а приближает к нему, делает нас причастными глубочайшим сторонам его духовной жизни. Бояться или стыдиться красоты во имя любви к народу — безумие. (...) Мы отделяем бездную вопросы о насущном хлебе для народа от вопросов о Боге, о красоте, о смысле жизни. Но народ не может, не смеет говорить о хлебе, не говоря о Боге. У него есть вера, которая объединяет все явления природы, все явления жизни в одно божественное и прекрасное целое!» ⁵⁸ Поэтому Мережковскому близок облик Некрасова — идеалиста, мистика, «верующего в божественный и страдальческий образ распятого Бога, самое чистое и святое воплощение духа народного». И в этом смысле он вовсе «не служитель злобы дня, а такой же вечный поэт, как Пушкин, как Лермонтов. (...) Он навсегда останется велик тем, что открыл новую красоту, нашел в струнах современной лиры новые, до него еще никому неизвестные звуки, песни жгучей, беспредельной любви к народу. Вот в чем его сила!» ⁵⁹ Эту же «божественную силу любви к народу» Мережковский видел и в Глебе Успенском. Именно она помогала ему оставаться в лучших произведениях истинным художником. Критики-реалисты, отмечал Мережковский, ценили в этих писателях совсем другое...

В 1897 году Мережковский выпустил в свет сборник «Вечные спутники», куда вошли почти все ранее опубликованные критические статьи и очерки о писателях-классиках (авторе «Дафниса и Хлои» Лонге, Сервантесе, Кальдероне, Пушкине, Достоевском, Гончарове и др.). Подзаголовок его — «Портреты из всемирной литературы». В книге отразились такие неотъемлемые качества Мережковского-исследователя, как широта кругозора, стремление учитывать контекст мировой культуры, тяготение к вечным ценностям человеческого духа, но при этом желание раскрыть своеобразие художественного мира писателя. В предисловии Мережковский так формулировал одну из своих основных творческих задач: «Цель автора заключается не в том, чтобы дать более или менее объективную, полную картину какой-либо стороны, течения, момента во всемирной литературе; цель его — откровенно субъективная. Прежде всего желал бы он показать за книгой живую душу писателя — своеобразную, единственную, никогда более не повторяющуюся форму бытия; затем изобразить действие этой души — иногда отделенной от нас веками и народами, но более близкой, чем те, среди кого

⁵⁶ Там же. С. 89.

⁵⁷ Там же. С. 91.

⁵⁸ Там же. С. 60, 62.

⁵⁹ Там же. С. 64.

мы живем, — на ум, волю, сердце, на всю внутреннюю жизнь критика как представителя известного поколения. Именно в том и заключается величие великих, что время их не уничтожает, а обновляет...»⁶⁰ Такая «психологическая» критика, по мнению Мережковского, неисчерпаема, беспредельна, как сама жизнь, «ибо каждый век, каждое поколение требует объяснения великих писателей прошлого в своем свете, в своем духе, под своим углом зрения».⁶¹ Субъективный критик может считать задачу исполненной, если «ему удастся найти неожиданное в знакомом, свое в чужом, новое в старом».⁶²

В принципе, в установках «субъективной критики» Мережковского была заложена плодотворная мысль о том, что великое произведение искусства заключает в себе многообразные идеи, которые обнаруживаются с течением времени.⁶³ Уже в тот период о Мережковском (в том числе и о Мережковском-критике) вполне можно было сказать словами, написанными десятилетие спустя В. Брюсовым: «...он ставит вопросы, а не повторяет старые ответы, он писатель — европейский, а не местный, русский. Книги Мережковского — для всего человечества, для всех веков, а не для узкого, определенного круга, потому что говорится в них о том, что важно для каждого человека, когда бы он ни жил».⁶⁴

П. П. Перцов, издавший книгу и высоко оценивший ее, писал, что она отвечает особенностям автора: «...творчество г. Мережковского погружено своими корнями не в жизнь, а в отражения жизни — литературу, искусство, историю. Это — лунное творчество, творчество воспоминаний, своего рода художественное „переживание“».⁶⁵

В. Д. Спасович в обширной рецензии на сборник назвал Мережковского «чистокровным эстетом», человеком, «чающим нового возрождения язычества», «утопистом, мечтающим о дикой воле вне границ цивилизации».⁶⁶ В. Д. Спасович в своих суждениях опирался главным образом на статью о Пушкине, одну из центральных в книге. Эта статья ранее была напечатана в сборнике «Философские течения русской поэзии» (1896), редактором и издателем которого являлся П. П. Перцов. Оценив статью как новаторскую, П. П. Перцов так сформулировал ее главный вопрос: «...был ли Пушкин преимущественным певцом „галилейского“, „смирного“, по терминологии славянофилов, начала, — как утверждала вся славянофильская критика и вслед за нею в своем пламенном выступлении Достоевский, — или же ему не было чуждо и противоположное — языческое, „хищное“, т. е. героическое начало».⁶⁷ По мнению П. П. Перцова, мятежное, героическое начало занимало в творчестве Пушкина довольно значительное место. Суть концепции Мережковского заключалась в том, что он, касаясь вопроса о пушкинской гармонии, не противопоставлял, а сопоставлял «природу и культуру, все-

⁶⁰ Мережковский Д. С. Вечные спутники. СПб., 1897. С. I. Ср. позднейшее высказывание Мережковского: «Сквозь книгу увидеть лицо человека — в этом вся задача критики» (*Мережковский Д. С. Было и будет*. Пг., 1915. С. 359).

⁶¹ Мережковский Д. С. Вечные спутники. С. II.

⁶² Там же. С. III.

⁶³ Ср. замечание М. М. Бахтина: «Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох» (*Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 332).

⁶⁴ Аврелий [*Брюсов В. Я.*] Вехи. III. Черт и хам // *Весы*. 1906. № 3—4. Март—апрель. С. 78.

⁶⁵ Мир искусства. 1899. Т. I. № 9—10. С. 116.

⁶⁶ Спасович В. Д. С. Мережковский и его «Вечные спутники» // *Вестник Европы*. 1897. Т. III. № 6. С. 563, 578.

⁶⁷ Перцов П. П. Указ. соч. С. 201—202.

прощение и героизм, новый мистицизм и язычество».⁶⁸ В Пушкине, по Мережковскому, эти начала если не примиряются, то, по крайней мере, он своим творчеством «подготавливает возможность грядущего примирения».⁶⁹

Концепция определяла угол зрения, а тот, в свою очередь, обуславливал отбор художественного материала. Общая идея «скрепляла» частности, отдельные наблюдения. Благо, что масштаб обобщения был настолько велик, что наглядных образцов и примеров можно было отыскать достаточно, из них отбирались наиболее яркие, убедительные, бесспорные. Выводя существо пушкинской гармонии из органичного соединения в личности и творчестве поэта язычества и «галилейства», плотского и духовного начал, мятежности и смирения, Мережковский не претендовал на строгую объективность. Он, вероятно, не стал бы категорично возражать В. Д. Спасовичу, заявившему, что Мережковский «сочиняет своего Пушкина по своему вкусу, по своему подобию, и выдвигает те подмеченные им признаки, которые наиболее соответствуют его собственной психической организации».⁷⁰ Субъективный метод не только не исключал, а предполагал создание собственного образа художника. Эта исходная посылка критика, однако, не устраивала оппонентов Мережковского. Многим казалось, что к сложным явлениям он подходил упрощенно. Утверждая, вслед за Достоевским, что Пушкин — это тайна, он попытался найти ключ к разгадке, но в результате пришел к небесспорному постулату. То, что для него явилось открытием в художнике, другие посчитали либо натяжкой, либо софизмом. «Г-н Мережковский, — писал, к примеру, тот же В. Д. Спасович, — делает громадные усилия, чтобы объединить в Пушкине язычника с христианином, но цели своей не достиг...»⁷¹ Возможно, определенная уязвимость концепции Мережковского заключалась в том, что он преувеличивал как языческое, так и христианское начала в Пушкине; стабильное сосуществование этих начал на протяжении жизни художника также сомнительно. Мережковский между тем настаивал на том, что вопрос, поднятый им в статье, — один из кардинальных. Игнорируя его, нельзя постичь загадку пушкинского феномена. Слияние в Пушкине мировых противоречий, уравновешивавших друг друга и обеспечивших цельность личности, — это, по мнению Мережковского, естественный дар природы. Гармония была неосознаваемой, изначальной данностью, она не была выстрадана, обретена с годами.

Несколько лет спустя Мережковский признал, что его мысли о Пушкине были недостаточно убедительно выражены, что он не нашел предельно точных, неотразимых аргументов и слов. Действительно, Пушкин, по Мережковскому, предстал творцом, который, с одной стороны, приготавливал «возможность грядущего примирения» «нового мистицизма» и язычества, воплощал гармонию природы и культуры, а с другой — с силой и страстностью выражал их вечную противоположность. Однако Мережковский не отрекался от своих мыслей. Во вступлении к обширному литературно-критическому исследованию «Л. Толстой и Достоевский» (1900—1902) он яснее обозначил суть проблемы и свое отношение к ней, чтобы быть понятым теми, кого волновала загадка «неисповедимого» Пушкина: «Когда несколько лет назад, в статье о Пушкине, я высказал мысль, что главная особенность его сравнительно с другими великими европейскими поэтами заклю-

⁶⁸ Мережковский Д. С. Вечные спутники. С. 534.

⁶⁹ Там же. С. 473. Поэтому неправ был критик и публицист М. О. Меньшиков, утверждавший, что Мережковский представил Пушкина «проповедником язычества» (Меньшиков М. О. Критические очерки. СПб., 1902. Т. 2. С. 140).

⁷⁰ Спасович В. Указ. соч. С. 597.

⁷¹ Там же. С. 598.

чается в разрешении всемирных противоречий, в соединении двух начал, языческого и христианского, в еще небывалую гармонию, — меня обвинили в том, что я приписываю Пушкину мои собственные, будто бы „нитчеанские” мысли, хотя, кажется, никакая мысль не может быть противополож-нее, враждебнее последним выводам нитчеанства, чем именно эта мысль о соединении двух начал. <...> Мои судьи, если бы они желали быть последовательны, должны бы обвинить и Достоевского в том, что он приписывал Пушкину свои собственные мысли. <...> Во всяком случае, возражая мне, надо было вспомнить и о нем, а о нем-то и забыли так, как будто его вовсе не было в русской литературе, как будто Достоевский никогда ничего не говорил о Пушкине, как будто то, что принял за нечто наносное, чуждое, болезненно-декадентское, „нитчеанское”, — не самое родное наше, кровное, вечное, русское, пушкинское, что только есть у нас и было, и будет. Я, впрочем, думаю, что к этому вопросу русская критика принуждена будет вернуться: его не обойдешь и от него не спрячешься никуда: загадка Пушкина стоит на всех путях нового русского сознания...»⁷² Таким образом, Мережковский обозначил истоки своего подхода к коренной проблеме. Свое исследование о Л. Толстом и Достоевском он прямо связывал с разгадкой тайны Пушкина, о которой говорил Достоевский в своей знаменитой речи. Работа эта свидетельствовала о новом этапе деятельности Мережковского-критика, когда в нем отчетливо проявились публицист, проповедник и литературный интерпретатор в одном лице.

* * *

4 августа 1899 года Мережковский сообщал П. П. Перцову из села Орлино (недалеко от Петербурга), где проводил летние месяцы: «Здесь я занят Л. Толстым и Достоевским. Вот уже четыре месяца их штудирую. Хочу написать статью под заглавием *Человекобог и Богочеловек*, — иначе Христос и Антихрист в русской литературе, это отчасти продолжение статьи о Пушкине».⁷³ Замысел все больше увлекал Мережковского. Статья, разрастаясь, превращалась в солидного объема книгу, в фундаментальное критико-философское исследование. Труд этот при первой публикации в журнале «Мир искусства» (1900—1902) состоял из трех частей: I. Л. Толстой и Достоевский как люди; II. Л. Толстой и Достоевский как художники; III. Л. Толстой и Достоевский как религиозные мыслители.

Л. Шестов в рецензии на отдельное издание первого тома исследования, который высоко оценил, отметил, затронув вопрос о методе Мережковского-критика: «...Он не столько судит Толстого и Достоевского, сколько старается свести их творчество к его истинному источнику, т. е. внутренним переживаниям художников. Этот метод, как известно, проводился на Западе с особенной настойчивостью Фридрихом Нитче. В нашей же литературе он — явление необычное, и, конечно, читающая публика не может не почувствовать благодарности к писателю, научающему ее новому способу чтения художественных произведений. <...> В мастерстве, с которым проведен у г. Мережковского этот метод, я вижу огромную и главную заслугу его нового труда».⁷⁴ Действительно, это первая крупная работа Мережковского, в которой рассмотрению личности и судьбы художника в их взаимосвязях с творчеством было уделено самое пристальное внимание.

⁷² Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. 2-е изд. СПб., 1901. Т. 1. С. 10, 11.

⁷³ Русская литература. 1991. № 3. С. 133.

⁷⁴ Шестов Л. О книге Мережковского // Мир искусства. 1901. № 8—9. С. 133.

Многие отдавали должное тщательности анализа, эрудиции автора.⁷⁵ Однако методы критико-философского исследования устраивали далеко не всех. Главным образом потому, что они были новаторскими. З. Н. Гиппиус утверждала, что Мережковский был в известном смысле преобразователем критики. «Его книга „Лев Толстой и Достоевский“ — что это, критика или исследование? — писала она в своих позднейших мемуарах. — Конечно, исследование, но, конечно, и критика. То же самое можно сказать и о других его книгах, и вот эта новая, тогда непривычная манера подходить к образу писателя и человека от непривычности возбуждала недоверие».⁷⁶ Так, например, оценки и суждения Н. К. Михайловского носили то уничижительный, то иронический характер. С его точки зрения, усилия, затраченные Мережковским, неадекватны конечным результатам, обобщающим идеям и выводам: «Какая-то сложная и, очевидно, очень дорогая автору идея бесильно бьется в каждой строке книги, ища и не находя себе выхода. Он без счета повторяет одни и те же выражения, — собственные и чужие, — которые кажутся ему исчерпывающими и решающими; мечет грома гнева, льет слезы умиления и восторга, спускает с туго натянутой тетивы стрелы иронии, — и изо всего этого все-таки ничего не выходит».⁷⁷

У ряда критиков Мережковского создавалось впечатление, что он несколько принизил значение и заслуги Л. Толстого, сравнивая его с Достоевским.⁷⁸ Против этого решительно возражал В. В. Розанов, подчеркнув, что в своей работе Мережковский показал творчество Л. Толстого как «огромный факт цельной культуры европейской и христианской. <...> ...ибо идеи Толстого он свел и сопоставил и указал им место среди тысячелетних мировых умственных течений, среди духовной жизни всего человечества. <...> ...он был архитектором около Толстого, тогда как раньше сюда неслись только восклицания, отрицательные или положительные».⁷⁹

В обобщающей интерпретации Мережковского Достоевский являлся «ясновидцем духа», а Л. Толстой — «тайновидцем плоти». Но в творчестве обоих художников он прежде всего стремился раскрыть религиозный смысл их напряженных исканий. Очевидно, что противопоставление Л. Толстого и Достоевского во многом носило условный, умозрительный характер. Достоевский был таким же «тайновидцем плоти», как и Л. Толстой, а тот, в свою очередь, обладал незаурядным даром прозрений в сфере духа. Однако Мережковскому нужны были эти доминанты, чтобы отчетливее, в гипертрофированной форме, обозначить суть своей сокровенной идеи, о которой он писал так: «Ежели религиозное созерцание Плоты у Л. Толстого — тезис, религиозное созерцание Духа у Достоевского — антитезис 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 Соедине-

⁷⁵ Л. Шестов отметил как достоинство «добросовестность и солидную литературную подготовку» Мережковского: «Свои суждения он обыкновенно подтверждает массой фактов и цитат. Кажется, что нет ни одной строчки в произведениях знаменитых художников, которая бы ускользнула от его внимания и которой он не изучил бы с тем терпением и той тщательностью, с какой историк изучает в архиве документы, касающиеся занимающего его события» (Там же. С. 134).

⁷⁶ Гиппиус З. Н. Живые лица. Воспоминания. Тбилиси, 1991. С. 202.

⁷⁷ Русское богатство. 1902. № 9. Отд. II. С. 47.

⁷⁸ См., например, отклик А. Богдановича (Мир Божий. 1901. № 11. Отд. II. С. 4, 10).

⁷⁹ Мир искусства. 1903. № 2. С. 16. Следует учесть при этом свидетельство самого автора, признавшего позднее, что в своей книге он был не совсем справедлив к Л. Толстому, что, «несмотря на глубочайшие умственные расхождения», Л. Толстой ему все-таки ближе Достоевского (Мережковский Д. С. Акрополь. С. 322).

ния, Символа, высшей, чем у Пушкина, потому что более глубокой, религиозной, более сознательной гармонии?»⁸⁰

Нельзя сказать, что в своем исследовании Мережковский не пытался показать всей неисчерпаемой сложности и противоречивости двух великих художников, но тенденция автора была слишком явной, чтобы не вызвать возражений и нареканий. Так, Л. Шестов, заметив, что стремление к синтезу и объединению посредством единой идеи Мережковский унаследовал от немецких философов и романтиков, писал: «В книге же о Толстом и Достоевском желательно было бы видеть совершенное отсутствие всякого идеального синтеза и открытое признание, что ничего не найдено и что все надобно еще отыскивать. (...) Это зовет не к покою, приносимому культурно-историческими идеями, а к беспокойству, которое, по-видимому, навеки должно быть уделом смертных».⁸¹

Воздействие универсальных формул Мережковского было довольно явственным. Во-первых, в них все-таки заключался определенный смысловой потенциал, отрицать который невозможно; во-вторых, они, варьируясь, повторялись многократно, врезааясь в сознание читателя. Здесь сказался не только вполне понятный соблазн найти точные определения, удачно назвать то или иное явление. Это было одно из качеств природы Мережковского-критика. Такая словесная «эквилибристика» может быть менее и более плодотворной, но важно учитывать, что она обусловлена особенностями самого метода. Поэтому вряд ли это можно считать, как казалось Н. К. Михайловскому, «каламбурами», «игрой слов».

Вместе с тем, оперируя условными понятиями, Мережковский создавал вокруг описываемых явлений «ауру» таинственности, загадочности. По словам Н. К. Михайловского, он нередко склонен облекать свои соображения в «мистическую одежду», тяготеет к «непонятному и неизвестному», «презирает все понятное и слишком ценит все непонятное».⁸² Эффект, который возникает при чтении книги, описал позднее Б. Эйхенбаум, уловив нечто существенное в манере Мережковского-критика: «...он — рассудочен и силлогистичен, он — почти педант, но силлогизмы его — какие-то изменчивые, странно-подвижные, точно и не силлогизмы. За ними всегда чувствуется не интуиция, а формула, в них самих мысль не вспыхивает, но тлеет, а между тем они имеют вид неожиданных открытий, озарений, потому что они — мгновенные, без ясных посылок, без соблюдения логических законов. Рассудочность, облеченная в импрессионистическую форму, — вот своеобразный метод Мережковского. Недаром он на наших глазах превращается в публицистического критика: публицистика его — рассудочна и тенденциозна, но это едва заметно, потому что в критике он — как бы импрессионист».⁸³ Это было написано в 1915 году по поводу книги «Две тайны русской поэзии (Некрасов и Тютчев)». Но, бесспорно, Мережковский стал превращаться в публицистического критика гораздо раньше — на рубеже веков. В книге о Л. Толстом и Достоевском это проявилось совершенно отчетливо. Н. К. Михайловский, который не писал о публицистической стороне исследования, однако заметил: «Задача г. Мережковского бесспорно очень грандиозна, но „вечность” и „всемирность” или „премирность” тут все-таки ни при чем. Размышляя о судьбах всего мира, он оперирует над весьма в сущности малою частью истории человечества, да и ту суживает, наконец, до

⁸⁰ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Т. 1. С. 370.

⁸¹ Мир искусства. 1901. № 8—9. С. 135.

⁸² Русское богатство. 1902. № 9. Отд. II. С. 48, 63.

⁸³ Эйхенбаум Б., Никольский Ю. Д. С. Мережковский-критик // Северные записки. 1915. № 4. С. 130.

того, что разрешения „вечного“ противоречия между язычеством и христианством, Христом и антихристом ждет чуть ли не от завтрашнего дня, и произойдет оно, по его мнению, где-то совсем близко около него, в России. Во всяком случае он-то уже предчувствует его, различает очертания того „символа“, в котором оно выразится...»⁸⁴ Н. К. Михайловский подразумевал, вероятно, строки финальной части первого тома, где Мережковский выступает глашатаем, провозвестником «новой эры», призывающим к религиозному действию: «Русским людям нового религиозного сознания следует помнить, что от какого-то неуловимого последнего движения воли в каждом из них... зависят судьбы европейского мира, что как бы они сами себе ни казались ничтожными, как бы упадок, переживаемый современной русской культурой, ни казался постыдным, — все-таки от наследия Петра и Пушкина, Л. Толстого и Достоевского нельзя им отречься безнаказанно именно теперь, когда это наследие всего нужнее не только им, но и тем, у кого они в неоплатном долгу...»⁸⁵

Рубеж веков стал рубежом в судьбе и творчестве Мережковского: в это время окончательно совершился переход от хаоса разнородных идей к созданию нового религиозного мировоззрения. Он был искренне убежден в том, что призван утверждать в людях новое религиозное сознание. Современники подчеркивали в нем эту неистребимую «страсть „глаголом жечь сердца людей“ и владеть их умами».⁸⁶ Он хотел спасти других от безверия, скепсиса, духовной гибели. Нужно было только найти и указать ту всемирную, безусловную истину, в которую бы все страждущие горячо уверовали. И его художественное творчество, и публицистика, и критика все более очевидно служили этой цели. Знаменательно признание Мережковского в письме к П. П. Перцову от 3 августа 1897 года: «В самом деле мне бывает иногда очень тяжело — но я до сих пор еще никогда не унывал, ибо в самом деле мой труд и мой путь вполне бескорыстны: я не для себя и не за себя воюю».⁸⁷

На рубеже столетий в Мережковском нарастало предчувствие того, что грядет какая-то катастрофа, конец истории, и нужно быть готовым к этому. Наиболее экзальтированным людям в России чудился скорый «пожар вселенной», «в воздухе чувствовалась трагедия» (З. Н. Гиппиус). Что же было делать? Мережковский хотел действовать. С этого момента начался его решительный переход от служения «новой красоте» к проповеди новой веры, религии духовного возрождения. Мережковскому вместе с его единомышленниками (З. Н. Гиппиус, Н. М. Минским, В. В. Розановым и др.) удалось организовать Религиозно-философские собрания (1901—1903). Здесь он впервые активно выступил на поприще «религиозной общественности». Вскоре Мережковский, З. Н. Гиппиус и П. П. Перцов стали издавать журнал под символическим названием «Новый путь» (1903—1904), во многом связанный с собраниями. В первых трех номерах журнала была опубликована большая работа под заглавием «Судьба Гоголя. Творчество, жизнь и религия». Она написана в том же ключе, что и исследование «Л. Толстой и Достоевский».⁸⁸

⁸⁴ Русское богатство. 1902. № 9. Отд. II. С. 50. Мессианские свойства Мережковского отмечались его современниками постоянно. Так, А. Бенуа, вспоминая о первой встрече с Мережковским в 1893 году, свидетельствовал, что тот пленил его своим энтузиазмом: «Ничего подобного я до того не слышал. (...) Он чему-то как будто учил, к чему-то *взывал*, что-то тоном негодующего пророка *громил!*» (Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 2. С. 47).

⁸⁵ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Т. 1. С. 376.

⁸⁶ Одоевцева И. На берегах Сены // Звезда. 1988. № 12. С. 85.

⁸⁷ Русская литература. 1991. № 2. С. 165.

⁸⁸ Издавая работу отдельно в 1906 году, Мережковский назвал ее «Гоголь и черт»; во втором издании, в 1909 году, книга получила заглавие «Гоголь. Творчество, жизнь и религия». Об особом отношении к этому труду можно судить по письму Мережковского к П. П. Перцову от

Главную заслугу Гоголя-художника Мережковский увидел в том, что автор «Ревизора» и «Мертвых душ» первый почувствовал и изобразил «невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессилии, не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной середине, не в остроте и глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих чувств и мыслей, не в самом великом, а в самом малом». Воплощением этого вечного зла в мире являлся для Гоголя, по мнению критика, «черт» — «нуменальная середина сущего, отрицание всех глубин и вершин — вечная плоскость, вечная пошлость».⁸⁹ Эта «бесмертная пошлость» была, считал Мережковский, «единственным предметом гоголевского творчества», созерцаемым «за всеми условиями местными и временными — историческими, народными, государственными, общественными...»⁹⁰

Верный себе, Мережковский искал некий потаенный смысл в произведениях Гоголя. «...Картины русского провинциального города 20-х годов имеют, кроме явного, некоторый тайный смысл, — писал он, — вечный и всемирный, „прообразующий“, или, как мы теперь сказали бы, символический, ибо символ и значит „прообразование“: среди „безделья“, пустоты, пошлости мира человеческого, не человек, а сам черт, „отец лжи“, в образе Хлестакова или Чичикова, плетет свою вечную, всемирную „сплетню“».⁹¹ Мережковский стремится раскрыть мистическую сущность главных гоголевских персонажей, то, что неважно для читателя и зрителя, скрытано за комическими сценами, бытовыми картинами, прозой повседневности. Одна из основных целей его анализа сводится к тому, чтобы указать на присутствие вездесущего дьявола, который прячется за спинами героев: «Зрители смеются и не понимают страшного в смешном; не чувствуют, что они, может быть, обмануты еще больше, чем глупые чиновники. Никто не видит, как растет за Хлестаковым исполинский призрак — тот, кому собственные страсти наши вечно служат...»⁹² Безумие, бездушие и бездуховность — вот что является результатом козней черта; изнанкой людской суеты оказывается бессмыслица. Поэтому так одновременно смешны и страшноваты ухищрения, мелкие интриги людей, которыми кто-то как будто играет словно марионетками, не давая возможности прозреть, взглянуть правде в глаза, обрести человеческое лицо. Герои Гоголя, по Мережковскому, — «куклы», «маски», «оборотни», нечто невоплощенное, обезличенное. Это их, при всем внешнем различии, объединяет. «Хлестаков — идеалист; Чичиков — реалист. Хлестаков — „либерал“; Чичиков — „консерватор“. Хлестаков — „поэзия“; Чичиков — „правда“ современной русской действительности. Но несмотря на всю эту явную противоположность, тайная сущность их одна и та же. (...) И сущность обоих — вечная середина, „ни то, ни се“, совершенная пошлость. (...) Да, в глубине чичиковского „позитивизма“ такое же всемирное „вранье“, как в глубине хлестаковского идеализма».⁹³

В исследовании о Гоголе Мережковский акцентировал мысль о том, что сам художник в определенной мере ощущал в себе негативные свойства своих героев. Эта посылка послужила критике отправной точкой, когда он об-

12 сентября 1901 года: «Собираю материалы для „Гоголя“. (...) Гоголь значительнее, чем Л. Т(олстой) и Достоевский, может быть значительнее, чем Пушкин. Не верите? Надеюсь, что я уверю Вас. Не было человека столь близкого мне, как Гоголь» (Там же. № 3. С. 154).

⁸⁹ Новый путь. 1903. № 1. С. 38.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Там же. С. 40.

⁹² Там же. С. 50.

⁹³ Там же. С. 53—54, 55.

ратился к истории изнурительной борьбы писателя с тем, что тот хотел в себе превозмочь: «Прежде чем одолеть вечное зло во внешнем мире, как художник, Гоголь должен был одолеть его в себе самом, как человек. Он это понял и действительно перенес борьбу из своего творчества в свою жизнь; в борьбе этой увидел он не только свое художественное призвание, но и „дело жизни“, „душевное дело“». ⁹⁴ Внутренним оплотом духовного сопротивления была религия. Для Мережковского это было особенно значимо, поскольку Гоголь являл собой пример религиозного «делания»: «Тут воплощается в Гоголе неизбежный, окончательно совершающийся только именно в нас, в наши дни, переход русской литературы, всего русского духа от искусства к религии, от великого созерцания к великому действию, от слова к делу». ⁹⁵

В Гоголе Мережковский видел первого русского писателя, осознавшего начало конца чисто художественного, «созерцательного» творчества, на смену которому должно прийти творчество по своей глубинной сути религиозное, зовущее к добру, к противлению дьявольским наваждениям, к внутреннему преображению человека. Гоголь, по мнению Мережковского, стоял у истоков той литературы пророческого типа, продолжателями которой были Л. Толстой и Достоевский. Естественно, что в центре внимания критика оказались «Выбранные места из переписки с друзьями». «В „Переписке“, — утверждал он во второй части исследования, — нам слышится именно... конец всей русской литературы и начало того, что за Пушкиным, за русской литературой — конец поэзии и начало религии». ⁹⁶ В «вещих» словах Гоголя Мережковский улавливал те сокровенные мысли об «охристианивании плоти», о «сведении неба на землю», которые его самого в то время волновали. «Он почувствовал до смертной боли и смертного ужаса, — писал Мережковский о Гоголе, — что христианство для современного человечества все еще остается чем-то сказанным, но не сделанным, обещанным, но не исполненным. <...> Христианство не входит в жизнь, и жизнь не входит в христианство: они разошлись и с каждым днем все более расходятся. Христианство оказалось величайшим отрицанием жизни, и жизнь — величайшим отрицанием христианства. Христианство сделалось безжизненным, бесплотным, бездейственным, а жизнь, плоть, действие — нехристианскими». ⁹⁷ Вопрос о Боге, «вопрос жизни и смерти» для Гоголя, вопрос личного и общего спасения Мережковский формулировал так: «Или жизнь без Христа, или христианство без жизни. Мы не можем принять ни того, ни другого. Мы хотим, чтобы жизнь была во Христе и Христос в жизни. Как это сделать?» ⁹⁸

Мережковский был одним из первых создателей символистского образа Гоголя. В основе этого нетрадиционного представления — метафизическая подоплека изображенного художником мира, его устремленность к иной, высшей реальности, к духовному просветлению, к воплощению христианского идеала в земной жизни. Совершая свой духовный подвиг, Гоголь хотел спастись сам и спасти других. Высшее призвание художника — творить искусство, способное облагораживать людей. ⁹⁹

⁹⁴ Там же. С. 79.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Там же. № 2. С. 37.

⁹⁷ Там же. С. 38.

⁹⁸ Там же. № 3. С. 161.

⁹⁹ Ср. замечание А. Белого о доминирующей тенденции Мережковского: «...Как Толстой, как Гоголь, как Достоевский, говорит он свое „нет“ эстетической культуре во имя культуры религиозной. Уединяясь, творит формулы людского единения» (*Белый Андрей*. Арабески. М., 1911. С. 411).

Другим русским писателем, преодолевшим созерцательность во имя действия, был, согласно воззрениям Мережковского, Лермонтов. Ему он посвятил обширную статью под названием «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» (1909). В необычной трактовке критика автор «Героя нашего времени» предстает бунтарем, которому тягостны, порой невыносимы «слишком человеческие» мысли, чувства, настроения обычных людей. Отсюда — его стихийные порывания к сверхчеловеческому бытию.¹⁰⁰

Прибегнув к своему излюбленному приему, Мережковский довольно решительно противопоставил Лермонтова всем другим корифеям русской литературы, начиная с Пушкина: «У Пушкина жизнь стремится к поэзии, действие — к созерцанию; у Лермонтова поэзия стремится к жизни, созерцание — к действию. На первый взгляд может показаться, что русская литература пошла не за Пушкиным, а за Лермонтовым, захотела быть не только эстетическим созерцанием, но и пророческим действием — „глаголом жечь сердца людей“. Стоит, однако, взглянуть пристальнее, чтобы увидеть, как пушкинская чара усыпляет буйную стихию Лермонтова. {...} В начале — буря, а в конце — тишь да гладь. Тишь да гладь — в созерцательном аскетизме Гоголя, в созерцательном эстетизме Тургенева, в православной реакции Достоевского, в буддийском неделании Л. Толстого. Лермонтовская действенность вечно борется с пушкинской созерцательностью, вечно ею побеждается и сейчас побеждена как будто окончательно, раздавлена».¹⁰¹ Эти слова Мережковского не отменяли, как может показаться, его ранее высказанных суждений о пророческой силе и действенности творчества Гоголя, Л. Толстого, Достоевского. Он лишь подчеркивал, что мятежи духа имели у них известные пределы; умиротворения не было, но смиренная мудрость возвышалась в конце концов над страстями ума и сердца (видимо, потому что они, в частности, чувствовали потенциальную опасность неукротимых стихий). Лермонтов же, по мнению Мережковского, был единственным художником в русской литературе, до конца не смирившимся. «Источник лермонтовского бунта — не эмпирический, а метафизический». Этой несмирности, за которой таилась «какая-то религиозная святыня», и не могла простить Лермонтову русская литература, — утверждал Мережковский.¹⁰² Тут подразумевалось не только богоборчество Лермонтова, упорное стремление соединить веру в Бога с идеей безграничной свободы духа, но и бунт личности совершенно иной, «нечеловеческой» природы против людского миропорядка, каков он есть. Мистическая сущность Лермонтова, по Мережковскому, заключалась в его тяготении к неведомому — идеальному, вечному, запредельному — миру, образ которого он носил в себе как изнуряющую и в то же время отрадную мечту.

Мережковский, как всегда, постарался обосновать свою точку зрения, привлекая обильный цитатный материал, помогающий создать тот облик поэта, который был ему близок и нужен. Не столько, кажется, сам Лермонтов, сколько некая мистическая «аура» вокруг Лермонтова была важна для

¹⁰⁰ Ср. в связи с данной проблематикой наблюдение исследователя о восприятии Мережковским одной из основных идей Ницше: «Вопрос о личности, индивидууме, так же как и идея сверхчеловека, занимал Мережковского не только как проблема художественного творчества, но и как проблема религиозно-философская. Обсуждая эту тему в своих критических статьях, Мережковский почти всегда отталкивался от Ницше, по-своему переосмысляя его философскую концепцию. Для Мережковского в сверхчеловеке Ницше существует как бы два уровня — внешний, общедоступный, и внутренний, скрытый, доступный лишь избранным» (*Коренева М. Ю. Д. С. Мережковский и немецкая культура // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1991. С. 68*).

¹⁰¹ *Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. СПб., 1909. С. 7—8.*

¹⁰² Там же. С. 18—19.

него. В известной мере прав был Ю. Айхенвальд, когда писал о том, что «Мережковский высказал много красивых и глубоких мыслей, но в общем дал не правду, а правдоподобие», что в результате «художник растворился в критике», что «Лермонтов для Мережковского — только предлог или повод». ¹⁰³ Это отчасти так, но нужно иметь в виду задушевную мысль Мережковского о том, что приятие и отрицание существующего мира в идеале должны слиться, и тогда настанет новый, небывалый век. Он любил приводить строки З. Н. Гиппиус, которые выражали эту мысль:

И «да» и «нет» проснутся,
Сплетенные сольются,
И смерть их будет — Свет.
(«Электричество», 1901)

Вот почему в финале своего критического этюда он восклицал: «Вопрос не в том, как Пушкина победить Лермонтовым, — вопрос, от которого зависит наше спасение или погибель: как соединить себя с народом, наше созерцание с нашим действием, Пушкина с Лермонтовым?» ¹⁰⁴

Последней работой Мережковского, построенной всецело на принципе сопоставления, явилась книга «Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев» (1915). На первый взгляд автор заинтриговывал, обещая разгадку сокровенной лирики двух разных русских поэтов. На деле же он в очередной раз выдвинул свою излюбленную идею «синтеза».

Тютчев, по Мережковскому, умел поэтическим языком сказать внятно о непонятном, подспудном, таинственном. Но при этом, углубляясь в свой внутренний мир и в мир непостижимой природы, он избегал общественности. «Его болезнь — наша, — писал критик, — индивидуализм, одиночество, безобщественность». ¹⁰⁵

Некрасов, напротив, «хотел сделать искусство всенародным», не столько постигающим глубины бытия, сколько действенным, зовущим к страстному отклику, к состраданию, к борьбе: «Его поэзия волевая, боевая по преимуществу. Мысль и чувство переходят в волю, как свет в огонь — под зажигательным стеклом. Вот почему стихи его „жгутся“. Неуклюжие, суровые, жесткие, грубые, тяжкие». ¹⁰⁶

Тютчев и Некрасов, по утверждению Мережковского, — два крайних полюса русской поэзии и действительности, воплощенное отрицание и утверждение революционной общественности. «Жить по Тютчеву значит умереть для Некрасова; жить по Некрасову значит не родиться для Тютчева». ¹⁰⁷ И тем не менее Мережковский убежден в том, что крайности примиряются, притягиваются, сходятся в неких важных точках. Одна из них — та область глубинной веры, где вера и чувство соприкасаются с сознанием и волей, неудержимо влекущими к свободе. Мережковский вновь и вновь акцентировал важную для него идею о неприятии свободы без Бога и Бога без свободы. По мнению критика, народный поэт Некрасов по-своему чувствовал и воплощал эту идею: «„Земля Божья“ — говорит русский народ. Это значит: земля ничья, земля общая, свободная; только свободная земля — Божья.

¹⁰³ Айхенвальд Ю. Мережковский о Лермонтове // Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 106, 107. Не соглашаясь с основными идеями Мережковского, названного «несравненным маэстро цитат, властелином чужого», Ю. Айхенвальд считал его метод толкования губительным для эстетики (Там же. С. 104, 107).

¹⁰⁴ Мережковский Д. С. М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества. С. 88.

¹⁰⁵ Мережковский Д. С. Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев. Пг., 1915. С. 13.

¹⁰⁶ Там же. С. 32.

¹⁰⁷ Там же. С. 8.

Тут уже свобода с Богом. Раскрытая в христианстве тайна о небе — любовь есть Бог; нераскрытая тайна о земле — свобода есть Бог. Вот что хочет нам сказать Некрасов; вот зачем его тоскующая тень бродит около нас». ¹⁰⁸ Мережковский при этом оговаривался, что Некрасов думал одно, а чувствовал другое, невольно проникаясь теми переживаниями, которые обусловили его религиозное народничество.

Тютчев и Некрасов, по Мережковскому, — «двойники противоположные». Один обнажал правду общественную, другой — правду личную. Говоря о единственном пути спасения для современников и их потомков, Мережковский подразумевал соединение этих двух правд, тающихся в недрах русского духа: «Вопрос о нашем будущем не есть ли этот вопрос о соединении Тютчева с Некрасовым?» ¹⁰⁹

В своей резкой по тону и во многом несправедливой статье «Д. С. Мережковский-критик» Б. Эйхенбаум и Ю. Никольский утверждали, что якобы автор книги принимает Некрасова и отказывается от Тютчева. ¹¹⁰ Это неверно. Мережковский не столько предпочитает «музу гнева и печали» Некрасова лирике Тютчева, сколько благую действительность — созерцанию и рефлексии. Поэзия «тления и увядания» — такой, по мнению оппонентов Мережковского, представил критик лирику Тютчева, забыв о «весенних стихах». Защищая Тютчева, напоминая о полноте его мировосприятия, Б. Эйхенбаум и Ю. Никольский не захотели понять, что Мережковский пытался постичь глубинную сущность поэта, тайну драматической судьбы, претворенной в музыке стихов. Авторы статьи возражали против субъективного подхода Мережковского, против произвольного толкования поэзии Некрасова и Тютчева. Они хотели дать «серьезный, принципиальный отпор» импрессионистической критике как таковой. ¹¹¹ У них были некоторые основания, поскольку метод Мережковского, тяготевшего подчас к произвольным толкованиям, к импрессионизму и публицистике, действительно уязвим.

Существенной особенностью интерпретаций Мережковским русских классиков является восприятие их творчества как актуального, необходимого данному времени или ближайшему будущему. Тот или иной писатель, казалось ему, либо становился предельно близок современности, ее духу, ее тенденциям, либо отдалялся от нее. Кроме того, он откровенно использовал художественные тексты в качестве материала для своих пророчеств и проповедей.

При оценке наиболее известных поэтов и прозаиков эпохи «серебряного века» Мережковский не изменял своих основных критериев, исходя из того, что жизнь в искусстве есть прежде всего высокое призвание, искание вечных истин, служение общественным идеалам настоящего и будущего. Знаменательной в этом смысле можно считать статью-эссе под названием «В черных колодцах» (1913); она посвящена Блоку, явившись полемическим откликом на его статьи «Искусство и газета» (1912) и «Непонимание или нежелание понять?» (1912). Коренной проблемой здесь стал вопрос о противоречии искусства и жизни, которое во многом трагично. «Трагедия, — писал Мережковский, — заключается в борьбе двух вечных правд и в необходимости пожертвовать одной из них». ¹¹² По мнению Мережковского, Блок решил жертвовать жизнью во имя искусства. Но, во-первых, жизнь важнее искусства, а во-вторых, это чревато отъединенностью от людей, губительным индивидуализмом и эстетством («самоутверждение одинокой лично-

¹⁰⁸ Там же. С. 61.

¹⁰⁹ Там же. С. 14.

¹¹⁰ Северные записки. 1915. № 4. С. 132.

¹¹¹ Ср.: «Импрессионизм, и в искусстве, и в критике, отжил свое время» (Там же. С. 130).

¹¹² Мережковский Д. С. Было и будет. Пг., 1915. С. 321.

сти»).¹¹³ Красота, по большому счету, не должна быть самоценной: «Красота — царица мира, но и она служит тому, что выше мира, а если хочет не служить, только царствовать, то становится самозванкой, бунтующей рабыней». ¹¹⁴ Такая «самозванная» красота, по Мережковскому, — «безжизненна». Однако нельзя категорично предпочитать и жизнь искусству, ибо она утратит благородные формы, гармонию, духовность. Единственное, что способствует соединению искусства с жизнью, — религия. Никакого другого соединения, убеждал Мережковский, быть не может.¹¹⁵ Зрелому Мережковскому, как критику-проповеднику, неизменно был дорог образ художника, творчество которого обращено к будущему, проникнуто верой, сближающей людей. Литература, не уставал повторять он, — «дело общественное».

Критика Мережковского со временем совершенно «растворилась» в его страстной публицистике. Уверившись в том, что нашел в сфере духа некую надежную стезю («новое христианство»), он призывал писателей-современников следовать за ним, огорчался, когда они в своем творчестве шли путями, далекими от его путей. Ему мерещились «бездны» и «тупики», и он предупреждал об опасностях, предостерегал художников от безысходных усилий, от заблуждений ума, воображения и сердца. Даже в статьях, в которых Мережковский касался сугубо эстетических особенностей произведений того или иного писателя-современника (язык, стиль, характер образного мышления и т.д.), он обращался к своим заветным идеям.

Очерк «В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве)» (1908) Мережковский начинает с сокрушительной критики андреевского стиля, утверждая, что поклонников знаменитого писателя пленяют не «маленькие драгоценные камешки художественного творчества», а «фальшивые бриллианты», что ему недостает чувства меры, «воли к прекрасному». ¹¹⁶ Однако это не помешало Андрееву добиться шумного признания его таланта, феноменального успеха, стать «властителем дум». Сила Андреева, по утверждению Мережковского, заключалась в том, что он в своей прозе и драмах предельно остро ставил самые насущные вопросы бытия, один из которых — о вере и безверии. Тут Мережковский никак не мог остаться безучастным, поскольку чувствовал у автора «Жизни человека» «прикосновение общечеловечности к религии». ¹¹⁷ Андреев, считал Мережковский, прошел путь богоборчества «до конца и бесстрашно». «Его пример наглядно показал, как «трудно человеку бороться с Богом, но еще труднее примириться с Богом». ¹¹⁸ Мучительные сомнения Андреева, предупреждал Мережковский, ведут к пессимизму, который порождает в людях безволие и скепсис, вредит русской революционной общественности. Тем не менее Мережковский выражал надежду, что писатель, ищущий истины, со временем «придет ко Христу».

Очерки о Блоке и Л. Андрееве свидетельствовали о том, что явления искусства все больше волновали Мережковского не только как преломленное отражение реальности, но и как знаменательные факты общественной жизни.¹¹⁹

¹¹³ Там же. С. 314, 322. Следует отметить, что подход Блока к этому вопросу был далеко не однозначным. Ср., например, его высказывание в письме к матери от 26 октября 1908 года: «Мережковский говорит много и красноречиво о самоограничении, о том, что надо полюбить что-то больше себя. Знаю это прекрасно. Когда придет время, это случится и со мной» (Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 256).

¹¹⁴ Мережковский Д. С. Было и будет. С. 322.

¹¹⁵ Там же. С. 321.

¹¹⁶ Мережковский Д. С. В тихом омуте. СПб., 1908. С. 12.

¹¹⁷ Там же. С. 19.

¹¹⁸ Там же. С. 63.

¹¹⁹ Ср.: «...Критика есть понимание не только того, что пишется о жизни, но и того, что делается в жизни» (Там же. С. 17).

Такой подход присущ и статье о Горьком, названной «Не святая Русь (Религия Горького)» (1916). Она посвящена повести «Детство». Это, пожалуй, единственное горьковское произведение, которое Мережковский расценил как высокохудожественное («одна из лучших, одна из вечных русских книг»¹²⁰). О других его вещах он отзывался более чем сдержанно. Мережковский воспринимал Горького прежде всего не как художника, а как выразителя неприкрашенной правды жизни, житейской философии и настроений «босячества», знаменательное общественное явление.¹²¹

Главное, что привлекло Мережковского в повести Горького, — это религиозные мотивы, связанные с образом бабушки юного героя. «Бабушка вся, до последней морщинки, — лицо живое, реальное, — писал автор статьи, — но это — не только реальное лицо, а также символ... (...) Бабушка — сама Россия в ее глубочайшей народной религиозной сущности. Отречься от Бабушки — значит отречься от самой России. Этого Горький не сделает, и если бы даже хотел, то не мог бы это сделать. (...) И если Бабушка воистину — Россия, то все, что говорит он о себе и о ней, — больше чем рассказ о своей жизни, и даже больше чем исповедь, — это проповедь, пророчество о том, куда идет Россия».¹²² Бабушка, по мысли Мережковского, олицетворяет старую Россию, правду «Святой Руси», обращенной к Востоку. Черты новой России, обращенной к Западу, воплощены в Дедушке. Называя ключевых для него героев повести, Мережковский намеренно употребляет заглавные буквы: это — символы, обозначающие две правды, «две души» России. Конечно, религиозный подтекст повести «подсказан» Мережковским, трактовка образов весьма произвольна; о скрытых символических смыслах, указанных критиком, автор «Детства», видимо, и не помышлял, поскольку в своем интеллигентском сознании или полусознании он отрицал религию.¹²³ Но сила критика-публициста — в его чутье, прозорливости. Мережковский верит в свой дар и, преувеличивая и в чем-то заблуждаясь, стремится доказать, что именно в религии Горький «отрицает, преодолевает себя с наибольшей силою, с наибольшей мукою»: «Тут вопрос — быть или не быть Горькому истинным пророком того, к чему Россия идет, — народного сознания, народной власти — „народовластия“, „демократии“ в подлинном, религиозном смысле этого слова».¹²⁴

Даже такое явление, как футуризм, Мережковский рассматривал через призму своих религиозно-общественных воззрений. «Что такое футуризм? — писал он в статье «Еще шаг грядущего хама» (1914). — Утверждение будущего. Это не ново, ибо кто не утверждал и не утверждает будущего? Новизна футуризма начинается там, где утверждение будущего переходит в отрицание прошлого: чтобы создать то, что будет, надо уничтожить то, что было. Такое противоположение будущего прошлому отрицает вечное, ибо вечное соединяет прошлое с будущим: все, что было, и все, что будет, есть в вечности».¹²⁵ Мережковский упрекал футуристов в том, что они взывают к ближайшему, а не отдаленнейшему будущему. У них есть чувство «конца», гибельности «старого мира», но нет подлинного ощущения вечности, мистического знания о грядущем бытии. Поэтому футуризм, как одно из знаменательных проявлений смутной эпохи, — это «индивидуализм без трагедии»:

¹²⁰ Мережковский Д. С. От войны к революции. Дневник 1914—1917. Пг., 1917. С. 9.

¹²¹ См. статью «Чехов и Горький» в книге «Грядущий Хам» (СПб., 1906. С. 43—101).

¹²² Мережковский Д. С. От войны к революции. С. 11.

¹²³ Там же. С. 10.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Там же. С. 83.

«Глубины бытия трагичны. Отказ от трагедии — отказ от глубин, утверждение плоскости, пошлости, „лакееобразности”». ¹²⁶

Выходило так, что гротескные установки футуристов «мельчали» на фоне метафизического максимализма Мережковского. Таков уж был масштаб его мышления, его требований к тем, кто хотел сказать свое веское слово в искусстве, поведать современникам и потомкам о тайнах жизни, о вере, о будущем...

* * *

Русские символисты любили повторять, что они «стоят на страже», храня лучшие заветы истинного искусства, вечные ценности духа, веру в идеальные начала, в реальность «иных миров». Мережковский — не исключение. В своих многочисленных статьях, очерках, эссе он отстаивал высокое искусство, проповедовал, пророчествовал, учил. Он ратовал за то, чтобы художники не забывали о самых важных, серьезных, «вечных» проблемах жизни мира и человека.

Критические работы Мережковского получали крайне разноречивые отклики: от восторженных до откровенно уничижительных. Его нередко упрекали в непоследовательности, скорой смене убеждений, тенденциозности, субъективности толкований и выводов, использовании литературы в качестве иллюстрации собственных идей и т. д. ¹²⁷ Поводы для этого, действительно, были. Но критика, как и художника, нужно судить по законам, которые он сам над собой признает. А критический метод Мережковского — это прежде всего *субъективный метод*, в основе которого лежат элементы импрессионизма, публицистики, религиозно-философского проповедничества. Именно поэтому он, как верно заметил В. В. Зеньковский, брал у художников и философов «то, что *ему* нужно, что соответствует *его* темам», именно поэтому «во всех своих книгах, в которых так много настоящих *bons mots*, удачнейших формул, он всегда *заслоняет собой* того, о ком он пишет». ¹²⁸ Ю. Терапиано не слишком преувеличивал, когда утверждал: «Вне своей основной темы — царство Духа и эсхатология — Мережковский и сам бы не захотел существовать как писатель. Даже в ранних своих книгах Мережковский меньше думает о литературе, чем о том, что есть над литературой...» ¹²⁹ Ю. Терапиано отметил, что если в области литературной критики Мережковский «сумел создать столь углубленный подход к творчеству наших великих писателей, то именно потому, что наряду с формальным исследованием — „как это делается” он увидел и „что”, напомнил о связи человека с духовными реальностями, показал нам, какие прозрения в этой области они имели». ¹³⁰

Есть мысли «старые», а есть «молодые». У Мережковского-критика их, вероятно, поровну. Но и те, и другие, высказанные им, представляют интерес и ценность, поскольку в них дышит беспокойный дух исследователя, поэта, поборника красоты и веры...

¹²⁶ Там же. С. 85.

¹²⁷ Обзор отзывов о критических работах Мережковского см.: Агеносов В. В. «При всей огромности дарования нигде не довоплощен...». Д. С. Мережковский в критике и литературоведении // Русская литературная критика начала XX века: современный взгляд. Сб. обзоров. М., 1991. С. 26—32.

¹²⁸ Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т. 2. Ч. 2. С. 57.

¹²⁹ Терапиано Ю. Дальние берега. Портреты писателей эмиграции. Мемуары. М., 1994. С. 111.

¹³⁰ Там же.