

УДК 821.161.

ТВОРЧЕСТВО Л.Н. ТОЛСТОГО И Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

© 2010 Н.Г. Коптелова

Костромской государственный университет

Поступила в редакцию 18 марта 2009 года

Аннотация: В статье раскрываются особенности интерпретации творчества Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, представленной в книге Д.С. Мережковского (1900–1902 гг.); характеризуются черты метода критика.

Ключевые слова: интерпретация, метод, дух, плоть, религия, Возрождение.

Abstract: The peculiarities of interpretation of Tolstoy's and Dostoevsky's works given in Merezhkovsky's book (1900 – 1902) are exposed in the article; critic's method is described.

Key words: interpretation, method, spirit, flesh, religion, Renaissance.

Масштабное критическое исследование Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» впервые было опубликовано в журнале «Мир искусства» (1900–1902). Эта работа имела огромный резонанс: на неё откликнулись многие современники автора. Среди них – Н. Михайловский, В. Розанов, Л. Шестов, Н. Коробка, А. Богданович, Е. Ляцкий, Е. Герцык, Г. Брандес. Причём отрицательные и полемические отзывы явно преобладали. Несомненно, рецензенты были шокированы не только новизной интерпретации творчества Толстого и Достоевского, представленной в капитальном труде, но и оригинальностью метода исследователя, непривычностью формы выражения мысли критика.

Следует отметить, что организация материала в книге Мережковского не вполне соответствует тому строгому распределению, которое обозначено в заглавиях частей: «Жизнь Л. Толстого и Достоевского», «Творчество Л. Толстого и Достоевского», «Религия». На самом деле в каждой части критик то и дело нарушает строгую композиционную логику, им самим намеченную. В

этих композиционных сдвигах подспудно «кристаллизуется» идея жизнотворчества, ставшая стержнем не только символизма, но и культуры Серебряного века в целом. В процессе исследования Мережковский часто не просто соотносит, но соединяет «жизнь», «творчество», «религию» в одно нерасторжимое целое, что само по себе принципиально и концептуально значимо.

Для того чтобы постичь феномены Толстого и Достоевского, дотянуться до двух самых высоких «вершин» русской литературы, Мережковский использует широчайший контекст русской и мировой культуры. Более того, он рассматривает творческую деятельность писателей как часть духовной жизни человечества в целом. В результате – внутри глобальной параллели «Л. Толстой и Достоевский» по принципу «ветвящегося дерева» разворачивается огромное множество более локальных литературных, культурологических, историософских, религиозных параллелей.

Во введении Мережковский бегло намечает ключевые идеи, которые лейтмотивами будут пронизывать все дальнейшие рассуждения автора двухтомного исследования. Принципы лейтмотива и контрапункта, во многом определяющие

композицию книги Мережковского, создают своеобразный аналог музыкального мышления [1]. Ведущие лейтмотивы книги Мережковского связаны с утверждением пушкинского истока творчества Толстого и Достоевского и идеей всемирного значения тех духовных открытий, которые совершила русская литература в девятнадцатом столетии.

В первой части первого тома («Жизнь Л. Толстого и Достоевского») доминирующим всё-таки оказывается биографический метод, позволяющий исследовать психологию творчества Толстого и Достоевского. Во второй части первого тома («Творчество Л. Толстого и Достоевского») Мережковский во многом реализует себя как достойный продолжатель традиций эстетической критики. Именно в этой части книги, раскрывая особенности художественной формы произведений Толстого и Достоевского, автор делает множество глубоких, незаурядных открытий.

Мережковский, в частности, очень тонко и скрупулёзно анализирует способы создания портретной характеристики, характерные для прозы Толстого. Он выявляет множество ярких внешних деталей, «телесных примет» персонажей, акцентированных писателем, неоднократно им повторяемых и в контексте художественного целого «зажигающих целую, сложную, огромную картину» [2, 71]. По мнению Мережковского, не раз упоминаемая писателем «короткая губка с усиками» (курсив Мережковского. — *Н. К.*) маленькой княгини становится признаком её детской беспечности и беспомощности; «лучистые глаза» княжны Марьи, «краснеющей пятнами», выражают её целомудренную душевную чистоту; «руки Наполеона и Сперанского» выдают их принадлежность к власти (70-72). По-видимому, критическая рецепция Мережковского в значительной мере «подпитывается» его опытом и талантом художника, писателя. Отсюда — изощрённая эстетическая наблюдательность, обострённая восприимчивость к деталям, к нюансам художественного мира Толстого. Очевидно, что символист Мережковский по уровню и степени «впечатлительности» в известном смысле превосходит представителей критики XIX века.

Чтобы точно аргументировать свою позицию, показав психологическую функцию портрета в прозе Толстого, Мережковский прибегает к работе с «лингвистическим микроскопом». Он, например, обращается даже к статистическим данным для того, чтобы доказать частотность слова «тонкий», используемого автором «Войны и мира» при характеристике внешности Верещагина, с которым зверски расправляется толпа. Автор критического исследования отмечает: «Ни слова о внутреннем, душевном состоянии жертвы, но

на пяти страницах восемь раз повторено слово *тонкий* в разнообразных сочетаниях — тонкая шея, тонкие ноги, тонкие сапоги, тонкие руки, — и этот внешний признак вполне изображает внутреннее состояние Верещагина, его отношение к толпе» (курсив Мережковского. — *Н. К.*) (71). Доминирующий художественный приём, подчиняющий себе всю структуру толстовской поэтики, Мережковский описывает так: «... от видимого — к невидимому, от внешнего — к внутреннему, от телесного — к духовному или, по крайней мере, “душевному”» (71).

Критику важно, что «повторяющиеся приметы в наружности действующих лиц» раскрывают не только их психологию, но и подводят к постижению духовного склада героев. Так, за внешним обликом отяжелевшего и неповоротливого Кутузова, «героя бездействия или *неделания*», Мережковский угадывает «буддийское отречение от собственной воли» (курсив Мережковского. — *Н. К.*) (71). Он доказывает, что в самой специфике портретирования персонажей можно обнаружить отражение фундаментальных основ «не только художественного, но и метафизического и религиозного творчества» Толстого (72). Например, через дешифровку «геометрического символа», передающего впечатление от внешности Платона Каратаева, Мережковский подходит к осмыслению сущностных особенностей миропонимания, аксиологии автора «Войны и мира». Исследователь поэтики толстовского портрета заключает: «...эта круглость олицетворяет вечную неподвижную *сферу* всего простого, согласного с природой, естественного, сферу замкнутую, совершенную и самодовлеющую, которая представляется художнику первоначальной стихией народного русского духа» (курсив Мережковского. — *Н. К.*) (72).

Активное использование Толстым «приёма повторений и подчёркиваний» в трактовке Мережковского предстаёт частным выражением такой доминанты стиля писателя, как избыточная изобразительность, интенсивная художественная детализация. По мнению критика, Толстой проигрывает лаконичности и смысловой ёмкости Пушкина: «Всегда кажется, что Пушкин, особенно в прозе своей, скуп и даже как бы сух, что он даёт мало, так что хотелось бы ещё и ещё. Л. Толстой даёт столько, что нам уже больше нечего желать — мы сыты, если не пресыщены» (73). Противопоставление творческих индивидуальностей Толстого и Пушкина автор исследования подкрепляет живописной параллелью. Материал для ассоциаций Мережковский черпает из истории любимой итальянской живописи. Он уподобляет художественные описания Пушкина «лёгкой водяной темпере старинных флорентийских мастеров» (73). У Л. Толстого — критик находит

«более тяжёлые, грубые, но и <...> насколько более могущественные масляные краски великих северных мастеров» (73).

Мережковский приводит огромное количество примеров, анализирует и обобщает обширнейший материал, чтобы прийти к выводу о том, что Толстой-художник обладает уникальным даром, который можно назвать «ясновидением плоти». Автору «Войны и мира» критик приписывает особое сакральное знание и понимание «языка телодвижений», с помощью которого можно «выразить то, чего нельзя сказать никакими словами», и который обладает иногда «большую силою *внушения*» (курсив Мережковского. — Н. К.) (75). Попутно Мережковский высказывает ряд соображений, касающихся проблемы соотношения «вербального» и «невербального» речевого поведения. С этими суждениями вряд ли поспорят представители современной психологии: «Словами легче лгать, чем движениями тела, выражениями лица. Истинную, скрытую природу человека выдают они скорее, чем слова» (75). Критик с увлечением размышляет об особой эмоциональной, духовной памяти жеста, движения тела, о которой так много знает Толстой: «Известные чувства побуждают нас к соответственным движениям, и наоборот, известные привычные движения приближают нас к соответствующим внутренним состояниям. Молящийся складывает руки, склоняет колени; но и складывающий руки, склоняющий колени приближает себя к молитвенному состоянию. Таким образом, существует непрерывный ток не только от внутреннего к внешнему, но и от внешнего к внутреннему» (75).

Автор исследования полагает, что художественное слово «тайновидца плоти» обладает колоссальной силой суггестии и активизирует в психике читателей особые рецептивно-функциональные механизмы, расшифровывающие и воспроизводящие «язык тела» персонажей. При этом критик-психолог, по сути, раскрывает специфику закона эмпатии, разрушающего границы между героями и реципиентами художественного текста (75). Он уверен в том, что под воздействием произведений Толстого меняется даже «нервная впечатлительность» читателей: происходит своеобразное «преображение плоти», совершенствование физической природы людей. Критик приводит ряд оригинальных и интересных примеров, свидетельствующих о том, что Толстой-художник расширяет сферу восприятия человека, обогащает мир его чувств и ощущений. В частности, Мережковский отмечает: «Так, первый сделал он (Толстой. — Н. К.) открытие... в продолжение тысячелетий ускользающее от внимания всех наблюдателей — то, что улыбка отражается не только на лице, но и в звуке голоса,

что голос так же, как лицо, может быть “улыбающимся”. Платон Каратаев ночью, в темноте, когда Пьер не видит лица его, что-то говорит ему “изменяющимся от улыбки голосом”» (77).

Критик ярко показывает, что образная система Толстого открывает множество новых, неожиданных чувственных ассоциаций: «Итак, выражение лица, выражение тела может быть не только в звуке голоса, но и во вкусе кушаний, и в запахе людей. <...> он первый заметил, что звук лошадиных копыт кажется “прозрачным”» (77). Мережковский детализирует аргументацию своей концепции, привлекая колоссальное количество примеров из текста, вводя в поле своего анализа буквально все макро- и микроуровни толстовских произведений, характеризуя самые разнообразные элементы художественной формы. Он подмечает, например, что для описания боли Ивана Ильича писатель использует семь эпитетов («знакомая, старая, глухая, ноющая, упорная, тихая, серьёзная»), которые создают своеобразный эмоциональный ансамбль и при этом не оставляют впечатления многословия. Мережковский пронизательно проясняет и эстетический смысл приёма «звукоподражания», которым пользуется Толстой при выражении ощущений, находящихся за чертой обычной человеческой речи. Гению Толстого, как считает автор исследования, нет равных в изображении и исследовании человеческой чувственности: «Чувственный опыт его столь неисчерпаем, как будто он прожил сотни жизней в различных телах людей и животных» (79).

Значительный вклад Толстого-художника в дело развития «телесной чувствительности», эстетической впечатлительности человека, изменяющейся с течением времени, по мнению Мережковского, связан с созданием «оксюморонной» образности («“прозрачный” звук лошадиных копыт»; «запах пробки, смешанный с чувством поцелуя»; «что-то круглое <...> в запахе человека» и т. д.). Эта особенность поэтики, как считает критик, сближает классика Толстого и представителей современного модернизма, названных некоторыми критиками «декадентами». На память, прежде всего, приходят язвительные рецензии и пародии на сборники «Русские символисты», принадлежащие перу В.С. Соловьёва [3, 277-280]. В них ядовито высмеивались «оксюморонные» модели создания образа, актуализированные ранними символистами и эпатаживавшие читателей и критиков. Мережковский, напротив, не видит в поэтике, основанной на «сочетании несочетаемого», никакой вкусовой извращённости. Он полагает, что такое художественное видение как раз отличается наиболее «здоровое», детское, восприятие и базируется на реально существующих свойствах человеческой психики. Мережковский подходит

к осмыслению одного из наиболее загадочных явлений, феномена, называемого современными исследователями «синестезией». Критик заявляет: «...различные области так называемых пяти чувств вовсе не так резко отделены одна от другой, <...> эти области на самом деле сливаются, переплетаются, покрывают и захватывают одна другую, так что звуки могут казаться яркими, цветными (“яркий голос соловья” у Пушкина), сочетания движений, красок или даже запахов могут производить впечатление музыки (так называемая “евритмия” — *благозвучие* движений, гармония красок в живописи)» (курсив Мережковского. — *Н. К.*) (79). Как видим, здесь критик включается в общий процесс разнонаправленных исканий своих современников, связанных с ключевой для символизма и Серебряного века в целом идеей взаимодействия и синтеза искусств.

Художественную антропологию Толстого Мережковский соотносит с учением о «составе человека» Святого Апостола Павла, принятым святоотеческой мыслью [4, 112–417]. В Первом послании к Фессалоникийцам (Солунянам) Святого Апостола Павла (гл. 5: с. 23) сказано: «Сам же Бог мира да освятит вас во всей полноте, и ваш дух и душа и тело во всей целостности да сохранится без порока в пришествие Господа нашего Иисуса Христа». Критик генетически связывает трихотомию Апостола Павла с воззрениями Александрийских неоплатоников, выделявших в человеке «три состава»: «телесный», «духовный» и «душевный» (79). При этом Мережковский позволяет дать свой субъективный комментарий, трактующий понятие «душевный»: «Последний есть соединяющее звено между двумя первыми, нечто среднее, двойственное, переходное и сумеречное, уже не плоть, ещё не дух...» (79). Автор исследования приходит к выводу, что Толстой-художник обладал уникальным даром изображения именно «телесно-духовного», то есть «*“душевного человека”*» (курсив Мережковского. — *Н. К.*). Таким образом, с точки зрения критика, писатель постигал тайну «той стороны плоти, которая обращена к духу, и той стороны духа, которая обращена к плоти» (79). Мережковский считает, что, создав образ «человека душевного», автор «Войны и мира» занял свою, никем ещё не занятую, нишу в мировом искусстве.

Критик стремится выявить и «силу», и «слабость» творчества Толстого. Мережковский утверждает, что интуитивное понимание и чувствование только «человека душевного» в известной мере ограничивает художественный кругозор писателя, в частности, обедняет и даже сводит на нет культурно-историческую составляющую созданного Толстым образа мира. Автор исследования подчёркивает, что в произведениях Толстого

подробности быта, вещные детали не выполняют ярко выраженной культурологической функции, не воссоздают умственную и нравственную атмосферу времени, как это происходит в творчестве Гомера, Мицкевича, Пушкина, Гоголя, Гончарова: «Так называемые “вещи”, смиренные и безмолвные спутники человеческой жизни, неодушевлённые, но легко одушевляющиеся, отражающие образ человеческий, у Л. Толстого не живут, не действуют» (82). Критик видит слабость Толстого-художника в том, что он изымает внутренний мир человека из контекста истории и культуры. Для Мережковского, преклонявшегося перед достижениями искусства и цивилизации, уподоблявшего книги «живым людям» (в предисловии к «Вечным спутникам»), было аксиомой, что история и культура незримо входят в состав личности. Споря с Толстым, автор исследования заключает: «А ведь в действительности душа современного человека не только в отвлечённых мыслях, но и в самых жизненных чувствах своих состоит из бесчисленных влияний, наслаений, *наваждений* прошлых веков и культур. Кто из нас не живёт двумя жизнями — действительной и отражённой?» (курсив Мережковского. — *Н. К.*) (83). Критик не может простить писателю, идеализировавшему начало естественное, природное, пренебрежения «культурой», «отражённый» свет которой был для основоположника символизма воплощением житнетворящей силы: «Всё надстроенное человеком над природою, всё культурное — для него только условное, только искусственное и, следовательно, лживое, нелюбопытное, незначительное» (83).

Но и в понимании проблемы взаимоотношений человека и природы, по концепции Мережковского, Толстой ограничен, по сравнению с Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, Тургеневым. Открытое и переживаемое его предшественниками «противоположение человека природе», разлад между «мыслящим тростником» и живущей своей жизнью природой, в прозе Толстого, как считает критик, просто отсутствует. В сознательном творчестве писателя, подчинённом аскетическому христианству, «природа поглощается человеком». В бессознательной сфере, в «языческой стихии» Толстого-художника Мережковский видит обратный процесс: «...человек сливается с природою, исчезает в ней, как капля в море. Оленин, проникшись мудростью дяди Ерочки, чувствует себя в лесу насекомым, листом среди листьев, зверем среди зверей» (83).

Сосредоточенность Толстого-художника на природно-стихийных корнях жизни, считает Мережковский, препятствует и созданию характеров, образов «живых человеческих личностей» (87), отличающихся неповторимостью и целостностью.

Критик, например, не видит «живого лица» у Платона Каратаева. Он воспринимает этот образ лишь как «олицетворение» всего русского, как религиозный и нравственный «символ» (курсив Мережковского. — Н. К.) (88). Черты живой индивидуальности, своё «лицо», как кажется автору исследования, утрачивают в процессе развития сюжета Андрей Болконский и даже любимая героиня Толстого Наташа Ростова. А ведь именно в образе Наташи нашли художественное воплощение представления писателя о «вечно-женственном», как о «вечно-плодовитом, рождающем, материнском» (90). Но «софиология» Толстого не устраивает Мережковского своей одномерностью, «неполнотой». Критик не может смириться с тем, что в структуре «вечно-женственного», открытого автором «Войны и мира», отсутствует изначально утверждённое В.С. Соловьёвым духовное начало, собственно, и определяющее феномен личности. Мережковский в связи с этим заключает: «Именно к этому, то есть превращению Наташи в “самку”, к преобразению всего *человечески-личного* <...> в *стихийно-безличное*, безусловное, безграничное, он вёл её сквозь всю огромную эпопею, как природа ведёт цветочную завязь к плоду, — только за это он и любил её» (курсив Мережковского. — Н. К.) (89).

Критик доказательно проясняет природу изобразительных парадоксов Л.Н. Толстого, выявляя, в частности, параллелизм художественных приёмов, использованных при создании образов Фру-Фру и Анны Карениной. Мережковский точно подмечает, например, что «слова “точёный”, “тонкий”, “крепкий” одинаково повторяются в описании наружности Фру-Фру и Анны» (89). За этим странным сближением изображений «существ», одинаково любимых и погубленных Вронским, автор исследования угадывает их неожиданное родство. Мережковский определяет его как «всё более углубляющееся, полное таинственных предзнаменований, сходство “вечно-женственного” в прелести Фру-Фру и Анны Карениной» (92). Он находит у обеих героинь присутствие «оргийного избытка жизни» (93). Причём использование слова «оргийный» сигнализирует о «нищенском» субстрате концепции критика. В соотнесении судеб Фру-Фру и Анны Карениной Мережковский обнаруживает также особое выражение гуманизма Толстого, его беспредельной жалости к любой «Божьей твари». Перспективу духовного развития писателя автор исследования связывает с тем, что Толстой «дерзнул сопоставить в бесстрашном *Соединении* — *Символе* трагедию Зверя и Человека» (курсив Мережковского. — Н. К.) (101). Потенциальное движение художника к «истинному» христианству видится критику в следующей образной

переключке: «...“немой взгляд” мёртвых глаз Анны Карениной и “говорящий взгляд” убитой Вронским лошади зывают к единому божескому лику, помрачённому в лике человеческом» (101). «Безбрежную жалость к животным», характерную для дяди Ерешки, выражающего духовные интенции Толстого, Мережковский находит в буддизме, у Леонардо да Винчи и, прежде всего, у христианских подвижников. В числе них критик упоминает св. Антония Падуанского, св. Франциска Ассизского, св. Сергия Радонежского, св. Власия, Флора и Лавра, св. мученика Христофора.

Художественный гений Достоевского воспринимается автором исследования как феномен, полярный Толстому и в то же время «соприкасающийся» с ним «по закону сходящихся крайностей» (107). Критик проводит весьма глубокое и пронизательное сопоставление особенностей поэтики Толстого и Достоевского. Мережковский плодотворно развивает высказанные им ранее в статье, вошедшей в книгу «Вечные спутники», мысли о специфике художественного мышления Достоевского. Проза Достоевского, как точно указывает автор исследования, коренным образом отличается от «подлинного эпоса» Толстого. Характеризуя эпическую природу дарования автора «Войны и мира», Мережковский верно отмечает, что «художественный центр тяжести» у Толстого заключён «не в диалогах действующих лиц, а в повествовании» (108). Критик тонко почувствовал и передал впечатление принципиальной «незавершённости» потока жизни, которое остаётся у читателя после прочтения романов Толстого и составляет эстетическую сердцевину эпоса: «Мы не видим берегов и не думаем о цели плавания. В сущности, здесь, как и во всяком истинном эпосе, нет вовсе важного и неважного. <...> Каждый атом жизни движется по тем же законам, как целые миры и созвездия» (109). Романы же Достоевского, убеждён автор исследования, тяготеют к «драме», «трагедии». Отсюда — следуют многие содержательно-формальные особенности его произведений. Как структурный элемент драмы оценивает Мережковский весьма значимую роль диалогов в романах Достоевского: «...когда действующие лица выйдут и заговорят — тогда лишь начнётся драма. В диалоге у Достоевского сосредоточена вся художественная сила изображения, в диалоге всё у него завязывается и всё разрешается» (108). Критик выделяет и высоко оценивает мастерство писателя в формировании и развитии конфликта, продвигающего действие вперёд. Мережковский уподобляет искусство Достоевского-трагика вершинным явлениям античной литературы (110).

В результате — автор исследования выявляет своеобразную «обратную симметрию» художе-

ственных приёмов, задействованных Толстым и Достоевским, «тайновидцем плоти» и «тайновидцем духа». Мережковский утверждает, что Достоевский идёт к постижению человека путём, противоположным Толстому: «от внутреннего <...> к внешнему, от душевного – к телесному» (109). Противоположны великие писатели и во многих других творческих проявлениях. В частности, в отношении к вопросу о ценности «ума», отвлечённых мыслей. По мнению критика, создатель образа Наташи Ростовской, которая «не устаивает быть умною», даже заставляет читателя забыть «о человеческом уме», интеллекте, Толстой-художник учит ценить мудрость природной жизни («птиц небесных, лилий полевых») (111). Достоевский, наоборот, открывает великую власть «страстных мыслей», часто овладевающих не только русской интеллигенцией, но всем русским народом.

Мережковский считает, что Достоевский утверждает совершенно новую эстетическую шкалу и в области психологического изображения, которую не под силу принять читателям и критикам, не способным подняться до уровня художественных открытий писателя. Автор исследования явно посылает ядовитую стрелу в лагерь Н.К. Михайловского (113). Мережковский говорит о том, что Достоевский-психолог часто пользуется методом эксперимента, проводит «опыты с душами человеческими». С точки зрения Мережковского, автор «Братьев Карамазовых», разгадывая тайну человека, шёл путём особого, синтетического знания, соединяющего элементы искусства и науки. Подобный путь, по мнению критика, был знаком Гёте и гению Ренессанса Леонардо да Винчи. При этом основоположник символизма признаёт сходство художественных поисков Достоевского и Толстого. Критик заключает, что в своей дерзкой жажде заглянуть в глубины человеческого духа Достоевский, в определённом смысле, родствен своему антиподу Толстому, бесстрашно исследовавшему «бездны плоти».

Безоглядность Достоевского, его желание идти «до конца» в познании глубин человеческого духа, по концепции автора исследования, мотивируется апокалиптическим мировидением писателя. В рассуждениях Мережковского о людях с «тёплыми», но не «холодными и горячими душами», упрекающими писателя в «жестокости», появляется отсылка к Откровению Святого Иоанна Богослова (глава 3, с. 16). Критик вновь и вновь обращается к теме христианской эсхатологии, в которой для него сосредоточено главное пророчество об исторических и духовных судьбах мира, человечества (117). По мнению Мережковского, как и с точки зрения В.В. Розанова [5,

47-102], Достоевский-художник проник в самую сердцевину христианства именно потому, что его творческие искания постоянно сопровождало «чувство Апокалипсиса», которым он заразил и последующее литературное поколение. Не случайно ключ к интерпретации Достоевского и Розанов, и Мережковский находят в Откровении Святого Иоанна Богослова, которое бесконечно цитируют в своих работах.

В рецепции критика-символиста Достоевский по-прежнему предстаёт художником амбивалентного мышления. Мережковский утверждает, что к «идее о конце мира» писатель идёт по двум встречным путям: со стороны «религии Богочеловека», которую представляет князь Мышкин, и со стороны «религии Человечкобога», которую выражает «нигилист Кириллов» (117). Парадоксальное сближение столь разных героев, предложенное автором исследования, действительно имеет глубокие основания. В самом деле, оба: Мышкин и Кириллов – предчувствуют завершение земного пути человечества в том мгновении, когда «*времени больше не будет*» (курсив Мережковского. – Н. К.) (117). Духовное «двойничество» Мышкина и Кириллова, одинаково сильно чувствующих Апокалипсис, с точки зрения Мережковского, отражается в «поразительных совпадениях», которые критик выявляет в речи персонажей.

В рассматриваемом исследовании Мережковский не отказывается и от парадигмы «лирического истолкования» творчества Достоевского, выстроенной в его критических работах 90-х годов. Он, например, заявляет, что в образах Мышкина и Кириллова отражается авторская самооценка, фиксируется момент духовных противоречий писателя (118). Через анализ философии Кириллова критик перебрасывает идейный мост от Достоевского к Ницше. Мережковский находит множество почти буквальных совпадений между высказываниями героя «Бесов» и рассуждениями создателя учения о «сверхчеловеке» (118-119). В своём критическом исследовании Мережковский уделяет много внимания размышлениям о соотношении творчества Толстого, Достоевского и феномена Ницше [6]. Он воспринимает творчество немецкого мыслителя как «вершину» европейской культуры, которая в чём-то противоположна, а в чём-то и пересекается с двумя величайшими «вершинами» русской литературы. В любом случае в рецепции Мережковского феномен Ницше соизмерим с той духовной высотой, на которую поднялись русские гении: Толстой и Достоевский.

Осознавая свою органическую принадлежность к пространству петербургской культуры, критик-символист высоко оценивает ту главу, которую Достоевский вписал в «петербургский

текст» русской литературы [7]. В отличие от Толстого, который обошёл молчанием «петербургский период русской истории», Достоевский оказывается близок основоположнику «новой литературы» тем, что исследует его метафизические глубины. Мережковский объявляет Достоевского продолжателем традиций «петербургского Пушкина». Он акцентирует момент преемственности, единства в историософии писателей: «Не с того ли именно, чем кончает певец “Петрова Града” — не с глубочайших ли предсмертных мыслей Пушкина о “чудотворном строителе” — Достоевский начинается?» (124). Примечательно, что генеалогию Раскольникова автор исследования пронизательно связывает с образом пушкинского Германа.

Мережковский глубоко и тонко раскрывает особенности «петербургской» мифопоэтики Достоевского, показывая, какую важную роль в его художественном мире играет лейтмотив сна. Критик-символист подчёркивает, что в романах Достоевского сюжеты часто строятся по закону сновидений. «Сноподобны» и образы многих персонажей, созданных писателем («они только “сны во сне”») (126). Да и всю историю Петербурга Мережковский называет «беспощадно-реальным и фантастическим сном, который вот уже два века снится Медному всаднику» (125). Автор исследования справедливо отмечает, что изобразительно-выразительные возможности «фантастического реализма» Достоевского обусловлены тем, что в нём «сон и явь», обыденное и сверхъестественное причудливо соединяются в единое целое, углубляют, усиливают друг друга.

Очевидно, реконструирующее описание мифа о Петербурге, развёрнутого в произведениях Достоевского, уже содержит «зёрна» будущих художественных замыслов Мережковского (романов «Пётр и Алексей», драмы «Павел I»). Критические оценки, суждения об особенностях интерпретации Достоевским темы исторического пути России, анализ ряда художественных приёмов, вошедших в арсенал «петербургской поэтики» прозаика, впоследствии трансформируются в нарративные элементы и обретут собственно художественное воплощение в мышлении Мережковского — автора историософских трилогий. Это относится, например, к феномену двойничества, реализованного в творчестве Достоевского. Указанный феномен сначала скрупулёзно рассмотрен Мережковским-критиком, а затем — творчески освоен и отчасти пересоздан Мережковским-художником (романы «Пётр и Алексей», «14 декабря»).

Философскую и эстетическую сущность двойничества, присутствующего в образной системе Достоевского, Мережковский интерпретирует в символистском ключе. Не случайно автор

исследования обращается к мотиву зеркала, часто играющему роль художественного атрибута двойничества в поэтике русских символистов и шире — авторов Серебряного века. Мережковский, соотнося героев-двойников из романа «Преступление и наказание», так характеризует их таинственную личностную взаимосвязь: «Свидригайлов только неизмеримо далее ушёл по тому же пути, на который едва вступил Раскольников; Свидригайлов показывает ему неизбежные сверхнаучные выводы из его научной диалектики о добре и зле — служит ему вещим **зеркалом**» (выделено мною. — Н. К.) (130). В двойничестве, запечатлённом в творчестве Достоевского, критик видит воплощение трагедии раздвоенного, расколотого сознания. Эта трагедия весьма болезненно переживалась самим Мережковским и многими его современниками.

В отношении со своими тайными «половинами», как указывает критик, вступают Раскольников и Свидригайлов, Ставрогин и Пётр Верховенский. А вот у Ивана Карамазова — сразу два «преследующих двойника»: Смердяков и Чёрт. Причём образ Чёрта Мережковский объявляет духовным «двойником» самого Достоевского, парадоксально связывает его с «последней глубиной» сознания и подсознания писателя (131). В отрицании Чёртом всего «призрачного, фантастического» критик видит психологическое «подполье» самого Достоевского. По мнению автора исследования, писатель вместе со своим демоническим героем тоскует по «“земному реализму”», по «нарушенному равновесию духа и плоти» (131). Если у Толстого критик видит «перекос» в сторону «плоти», то у дополняющего и компенсирующего его Достоевского находит перевес «духовного начала».

Особе освещение обретает в рецепции Мережковского и трепетная любовь Достоевского к Пушкину. Истоки привязанности «тайновидца духа» к первому поэту России критик объясняет желанием писателя найти «земную» точку опоры. Даже тяготение прозаика к «“почвенникам” и московским славянофилам» Мережковский связывает с его стремлением преодолеть отрыв от «земли», почувствовать телесность мира, «воплотиться» (131). Критик считает ценным открытием Достоевского-художника предчувствие того, что источники религиозного следует искать «не в удалении, а в погружении до конца в самое реальное», «плотское» (135).

Таким образом, с точки зрения Мережковского, Достоевский, как и Толстой, только с обратной стороны вплотную подошёл к неизбежному духовному повороту — к созданию «новой» религии. Мережковский, вслед за В.С. Соловьёвым («Первая речь в память Достоевского») [8, 168-169],

соотносит творческие достижения Толстого и Достоевского с процессом движения мирового искусства, то отделяющегося от религии, то вступающего с ней в новые взаимоотношения. Но, в отличие от Соловьёва, Мережковский особое внимание уделяет эпохе Итальянского Возрождения. Он полагает, что именно тогда возникли приметы новых связей искусства и религии, предвещающие будущее духовное преображение (137). По мнению критика, путём Микеланджело, который посредством живописи и скульптуры постигал «бездну плоти», следовал Л. Толстой; творческие же искания Леонардо да Винчи продолжил «тайновидец духа» Достоевский.

Индивидуальные художественные системы Толстого и Достоевского, делает вывод Мережковский, не только отталкиваются, но и притягиваются. Толстой — стремится к «одухотворению плоти», Достоевский — к «воплощению духа». И это схождение, по пророчеству критика, предвещает второе, русское и всемирное Возрождение, призванное разрешить роковое противоречие «духа» и «плоти», с которым не справилось погибшее «первое Возрождение» (140).

ЛИТЕРАТУРА

1. См.: Долинин А. Дмитрий Мережковский / А. Долинин // Русская литература XX века (1890 — 1910) / Под ред. проф. С.А. Венгерова. Т. 1. — М.: Мир, 1914. — С. 319-336; Шестов Л. Власть идей (Д.С. Мережковский. Л. Толстой и

Достоевский. Т. II) / Л. Шестов // Д.С. Мережковский: pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А.Н. Николюкина. — СПб.: РХГИ, 2001. — С. 109-134.

2. Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д.С. Мережковский. — М.: Республика, 1995. — С. 5-351. В дальнейшем цитаты по этому изданию приводятся в тексте с указанием страницы в круглых скобках.

3. Соловьёв В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / В.С. Соловьёв. — М.: Книга, 1990. — С. 270-280.

4. Архимандрит Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы / Архимандрит Киприан (Керн). — М.: Паломник, 1996. — 451 с.

5. См.: Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского / В.В. Розанов // Розанов В.В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях / под общ. ред. А.Н. Николюкина. — М.: Республика, 1996. — С. 7-159.

6. Келдыш В.А. Ф.М. Достоевский в критике Мережковского / В.А. Келдыш // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. — М.: Наследие, 1999. — С. 210-212; Бернис Г. Розенталь. Мережковский и Ницше. (К истории заимствований) / Г. Розенталь Бернис // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. — С. 124-127.

7. См.: Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды / В.Н. Топоров. — СПб.: Искусство, 2003. — 616 с.

8. Соловьёв В.С. Указ соч. — С. 168-176.

Коптелова Н.Г.
Кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова
e-mail: nkoptelova@yandex.ru

Koptelova N.G.
Kostroma State University.
Master of philology, Assistant professor of the Chair of literature.