

ЭЛЕМЕНТЫ ИГРОВОЙ ПОЭТИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО

Е. А. Антонова

Московский педагогический государственный университет

Поступила в редакцию 30 ноября 2015 г.

Аннотация: в статье выявляется специфика элементов игровой поэтики, используемых Д. С. Мережковским в художественных произведениях, посвященных русской истории (роман «Петр и Алексей» и трилогия «Царство зверя»).

Ключевые слова: *игровая поэтика, игровая метафора, историософия, Д. С. Мережковский, маска, зеркало, двойничество.*

Abstract: *the article reveals peculiarities of playing poetics elements in Merezhkovsky novels, which are devoted to Russian history ("Pyotr and Alexei" novel and "The Kingdom of the Beast" trilogy).*

Key-words: *playing poetics, playing metaphors, historiosophy, Dmitry Merezhkovsky, mask, mirror, doppelganger.*

Работа теоретика культуры Й. Хёйзинги «Homo Ludens» (1938) положила начало изучению игры как культурного феномена. Сегодня принцип игры рассматривается многими учеными как один из важнейших факторов, повлиявших на развитие цивилизации. После публикации в 1965 г. труда М. М. Бахтина «Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (работа была закончена в 1940 г.) усиливается интерес к игровой проблематике в художественном тексте. Исследователи стремятся выявить в литературных произведениях игровое начало, элементы карнавализации.

В большинстве литературоведческих работ последних десятилетий, посвященных игровой поэтике, материалом исследования служит творчество модернистов и постмодернистов. Их произведения построены на игровых принципах; можно говорить, что появляется специфический *игровой текст*, нацеленный на игровое взаимодействие с читателем, которое достигается за счет различных художественных приемов, позволяющих автору создать свою поэтику игры. А. М. Люксембург и Г. Ф. Рахимкулова (представители ростовской школы игровой поэтики) выделяют *свойства, характерные для игровых текстов*: обманчивость фабулы, игровая наррация (рисунки в тексте, замена текста отточиями, обрывы повествования), игровая структура текста, амбивалентность (различные варианты интерпретации текста), интертекстуальность, «лабиринтизм», калейдоскопичность, театрализация действия, присутствие автора в тексте наравне с персонажами, игровая стилистика текста [1].

Однако игровые элементы появляются в художественном тексте задолго до эпохи модернизма.

В творчестве представителей классицизма, романтизма, реализма, символизма, для которых игра с читателем не является самоцелью, также встречаются элементы игровой поэтики, в частности театрализация действия, карнавализация. Й. Хёйзинга в труде «Homo Ludens» отмечает, что в начале XVII столетия «...на свет появилась великая мировая сцена. <...> Каждый из поэтов... сравнивал мир с подмостками, где всякому приходится играть свою роль» [2, 25].

Игра выступает как устойчивая метафора в философской, исторической и историософской прозе. Многие мыслители и художники сравнивают ход истории с театральным действием, спектаклем, маскарадом. Такие метафоры можно найти в текстах В. В. Розанова (сравнение падения Русской империи с окончанием спектакля, образ «железного занавеса» [3]), Н. А. Бердяева (метафора: революция — маскарад [4]), М. А. Алданова (изображение истории в форме театрализованного представления в тетралогии «Мыслитель» [5]), Э. С. Радзинского (сравнение исторических событий со спектаклем, политиков — с актерами [6]) и других авторов.

В творчестве символиста, критика, философа Д. С. Мережковского также присутствуют элементы игровой поэтики. Наряду с образами-символами, мифопоэтикой, пронизывающей все слои текста, игровые метафоры позволяют создать особую *художественную историософию*. Проследим, как раскрывается игровая поэтика в романах Д. С. Мережковского, посвященных русской истории, а также в пьесе для чтения «Павел I» (1908).

В романе «Петр и Алексей» (1904) Д. С. Мережковский, создавая картину наводнения 1715 года, использует элементы карнавализации. Сцена ассам-

блеи, организованной Петром I вопреки предупреждениям о надвигающемся наводнении, раскрывает образ самодержца, постоянно бросающего вызов стихии, высшим силам. «Цепной танец», в который вовлечены все участники ассамблеи, представляет собой «бесовскую пляску», которую возглавляет горбун со скрипкой: «...мчалась пляска, с криком, гиком, свистом и хохотом. Горбун, пилякая на скрипке и прыгая неистово, корчил такие рожи, как будто бес обувал его. За ним, в первой паре, следовал царь, за царем остальные, так что, казалось, он ведет их, как связанных пленников, а его самого, *царя-великана, водит и кружит маленький бес*» (здесь и далее в цитатах курсив. — Е. А.) [7, 469]. Сцена иллюстрирует авторскую идею о том, что Петр одержим бесами, власть дана самодержцу — от антихриста. Танец прерывается наводнением, которое изображено как Всемирный потоп: «...Весь дом сотрясся от напора волн, как утлое судно перед крушением. ...Ураган, пролетая то с бешеным ревом и топотом, как стадо зверей, то с пронзительным свистом и шелестом, как стая исполинских птиц, срывал черепицы с крыш». В описании другого наводнения, 1824 года (роман «Александр I»), также будет использована мифология Всемирного потопа, дополненная аллюзией на библейский миф о Вавилонской башне. Можно говорить о том, что Всемирный потоп становится устойчивой метафорой, к которой обращается Д. С. Мережковский, создавая образ Петербурга. Во время бушующего наводнения раздаются звуки набата, начинается пожар. Город, созданный «на краю» света, вопреки законам природы, гибнет от двух стихий: горит и тонет одновременно. Для Д. С. Мережковского это кара самонадеянному Петру I и предупреждение, роковое знамение, предвещающее еще большие трагедии стране и ее правителю.

Мотив расплаты за грехи Петра I станет ключевым и для второй трилогии Д. С. Мережковского «Царство зверя» (1908–1918), в которой также будут активно использоваться элементы игровой поэтики.

Для Д. С. Мережковского политика немислима без лицемерия, игры, масок. В романе «Александр I» (1911) он изображает императора как талантливого актера, постоянно репетирующего свою роль. В тексте повторяется высказывание Екатерины II о внуке: «Господин Александр, по природе своей, актер, великий мастер красивых телодвижений» [8]. Походку, жесты Александр разучивает перед зеркалом. Для Александра взойти на престол — значит взять на себя роль императора. Узнав о заговоре, он примеряет на себя новый образ — жертвы. Но Д. С. Мережковский от лица героев постоянно задает вопросы: на чьей стороне правда? с кем же Христос? Размышляя над ними, сами герои не могут понять, какую роль они играют: Александр — жертва или палач? Заговорщики — убийцы или жертвы, готовые отдать жизнь за благополучие своей страны?

В романах «Александр I» и «14 декабря» (1918) заговор и восстание декабристов предстают как своеобразная игра. Члены тайных обществ «играют» в заговорщиков, «как дети играют в разбойники». На протяжении всего повествования подчеркиваются мальчишеские, детские, ребяческие черты в образах героев: «Русские дети взяли Париж, освободили Европу, — даст Бог, освободят и Россию! — восторженно улыбнулся Рылеев и сделался еще больше похож на маленького мальчика»; «Только дети и могут сделать у нас революцию» (слова Рылеева); у Рылеева «на затылке хохол торчал всё так же *детски-беспомощно*, как у сорванца-мальчишки»; у С. И. Муравьева «как будто *детский*, рот; слишком полные, пухлые, тоже словно *детские*, щеки»; Пестель улыбается «*детски-беспомощно*»; «в удалстве Лунина... много *ребяческого*»; у Трубецкого «*детски* простые, печальные и добрые глаза» [8]. Подобные определения и сравнения позволяют Д. С. Мережковскому представить заговор, с одной стороны, как что-то несерьезное, своеобразное развлечение; с другой стороны, как нечто светлое, невинное, полное прекрасных надежд. Показательна в этом отношении сцена, которой заканчивается собрание Тайного общества. У маленькой Настеньки, дочери Рылеева, убегает зайчик, и «заговорщики» пытаются его поймать вместе с девочкой, дом наполняется смехом, залихватским пением канареек, воскресным благовестом, который слышится в открытую форточку, — «как песнь о вечной свободе». Наблюдая эту сцену, Валерьян Голицын думает: «Милые *дети*!.. Кто знает? Может быть, так и надо? Вечная свобода — вечное *детство*?..» Он видит также на полу солнечные квадраты «с черной тенью как будто тюремных решеток», и ему кажется, что свет солнца — это и есть свобода, а тень решеток — рабство, крепостное право; «Настины *детские* ножки переступают с легкостью» через эту тень [8, 168].

Сравнивая декабристов с детьми, Д. С. Мережковский подчеркивает идею о том, что Николай I вступает на престол не просто «через кровь», а через кровь своих «детей» (повторяется сюжет *сыноубийства*, представленный в романе «Петр и Алексей»). На Сенатской площади, перед тем как отдать приказ стрелять, Николай видит перед глазами сына: «маленькое голенькое Сашино тело»; о восставших он думает: «Да, свои! Сашино, Сашино тело!» [8, 622–623]. Но уже через несколько секунд картечь ударяет в толпу. На престоле «зверь», и, пока он правит Россией, спасения ей не будет.

Названия различных игр используются в тексте для создания метафор или развернутых сравнений, характеризующих революции, заговоры, политические и любовные интриги: «Точно в *прятки играем*...» (убийцы Павла I, пытаясь найти императора, спрятавшегося за ширмы); «притворялись, *точно в жмурки играли*» (об Александре I и Аракчееве);

«ему не заговорщиком быть, а в пятнашки играть и бабочек ловить с такими же детьми, как он (о князе А. И. Одоевском); «в поддавки играем» (Каховский о правительственных войсках и восставших на Сенатской площади); «С филантропией не только революции не сделаешь, но и шахматной партии не выиграешь» (Пестель в разговоре с Рылеевым); «... игра в любовь — игра в бирюльки» (Елизавета Алексеевна об отношении Александра I к любви). О России герои говорят как о «игрушке временщиков» (из письма Яшвиля) [8].

Главная метафора, связанная с детской игрой, — игра в мяч. Д. С. Мережковский приводит известное высказывание французского посла Лаферонне: «Pendant quinze jours on joue la couronne de Russie au ballon, en se la renvoyant mutuellement» [«Пятнадцать дней играют короной России, перебрасывая ее, как мячик, один другому»] [8, 525], чтобы охарактеризовать ситуацию, возникшую в России после смерти Александра I: Константин и Николай попеременно отказываются от престола. По Д. С. Мережковскому, судьба страны и народа для представителей династии Романовых всего лишь забава.

Еще одним важным элементом игровой поэтики Д. С. Мережковского становится образ маски. Если Александр I предстает как актер, играющий императорскую роль, то Николай I — герой, постоянно меняющий маски. Д. С. Мережковский заимствует идею смены масок у маркиза Астольфа де Кюстина, посетившего Россию в 1839 г. Именно в мемуарах де Кюстина, впервые опубликованных во Франции в 1843 г., появляется мысль о том, что поведение Николая I как истинного самодержца никогда не бывает естественным, на его лице постоянно сменяют друг друга различные выражения: «На наших глазах без всякой подготовки происходит смена декораций; кажется, будто самодержец надевает маску, которую в любое мгновение может снять» [9, 178]. Маска на лице императора для де Кюстина не просто яркий образ; он обращается к этимологии этого слова, рассуждает о роли масок в древнегреческом театре: «По-гречески лицемерами называли актеров; лицемер был человек, меняющий лики, надевающий маски... Император всегда играет роль, причем играет с великим мастерством» [9, 178].

Д. С. Мережковский почти дословно цитирует де Кюстина, но указания на источник не дает: «Вообще, выражения лица его менялись мгновенно, внезапно до странности, как будто снимались и надевались маски. “Множество масок, но нет лица”, — сказал о нем кто-то» [8, 535]. (Ср. у де Кюстина: «...у него есть несколько масок, но нет лица» [9, 178].)

Николай не просто скрывает лицо за маской, он многолик, он лицемер. Это иллюстрируют сцены допросов декабристов. Император проявляет заботу и внимание к арестованным, суетится, плачет, уми-

ляется, обещает всех помиловать. Мягкость, забота Николая заставляют арестантов верить в помилование, однако приговор оказывается суров; до последнего мгновения осужденные на казнь не верят, что он будет приведен в исполнение.

Маска часто упоминается в описаниях Павла Ивановича Пестеля, представителя Южного общества. В его образе присутствуют механические, искусственные черты. У него «недвижное, застывшее» лицо, только когда он улыбается, «мертвая маска» падает с него. Пестель представлен своеобразным двойником Наполеона; князь Голицын сравнивает его с восковой куклой императора, которую он видел когда-то на Лейпцигской ярмарке. Создавая «неживой» образ Пестеля, «планщика» в политике, Д. С. Мережковский пытается подчеркнуть, что его идеи преобразования не могут помочь России; неслучайно в государственном строе, предложенном Пестелем, члены Северного тайного общества видят новый вариант самодержавия.

Еще одним элементом игровой поэтики, активно используемым Д. С. Мережковским в трилогии «Царство Зверя» становится мотив зеркала, символизирующего грань между миром реальным, подлинным, и ирреальным, мнимым.

Зеркало как универсальный символ находит реализацию в произведениях многих писателей Серебряного века, прежде всего, в поэтике символизма. «...Мотив зеркальности становится одной из основ художественного метода символистов, прочно укореняется в сознании, — отмечает О. Ю. Осьмухина. — <...> ...Миры — отраженные и отражаемые — отождествлялись с символистским миропониманием о соответствии идеального и реального во вселенной, в их взаимосвязи и одновременной мнимости внешнего сходства...» [10].

У Д. С. Мережковского зеркало (а также любое отражение, например, на поверхности воды) — негативный образ, окно в другой мир, враждебный, предвещающий беду. На даче Нарышкиных, где проводит последние дни жизни Софья, в зеркалах павловских времен лица живых превращаются в «лица покойников» [8, 194]; в дневнике императрица Елизавета Алексеевна сравнивает человеческие страдания с зеркалами: «надо в них смотреться, чтобы увидеть себя и узнать. Я вижу себя в своем темном зеркале не ее величеством... а маленькой девочкой, которая не хотела рождаться, или старой старушкой, которая не может умереть» [8, 323].

Образ зеркала используется для передачи душевных страданий Александра I; с чередой отражений он сравнивает собственное чувство страха: «свет сознания, как свет свечи между двумя зеркалами, тускнеет, меркнет, уходя в глубину бесконечную — и темнота, темнота, сумасшествие...» [8, 462] Он размышляет о том, что отравился «медленным ядом» еще ночью 11 марта, и вся жизнь, все страда-

ния, смерть дочерей — расплата за, пусть и негласное, отцеубийство. Такой же страх за жизнь чувствовал Павел I, подозревавший, что готовится его убийство и в заговоре участвует сын. Проходит более двух десятилетий, но Александр слышит, что в Летнем саду вороны каркают «как в ту страшную ночь», а *отраженные* в воде каналы стены Михайловского замка напоминают кровь.

Ситуацию «человек у зеркала» М. М. Бахтин рассматривает как своеобразную позицию самоосознания: «...я гляжу на себя глазами другого, оцениваю себя с точки зрения другого» [11, 241]. Герои Д. С. Мережковского часто смотрятся в зеркала: Александр I перед зеркалом репетирует речи; Николай I постоянно рассматривает свое отражение, любит себя собой («Аполлон Бельведерский» — называют его дамы; «Аполлон, страдающий зубной болью» — говорит о нем Елизавета Алексеевна [8, 528]); граф Милорадович учится танцевать в кабинете перед зеркалом [8, 310]. Каждому персонажу важно увидеть себя со стороны, чтобы знать, как лучше предстать перед окружающими, «своими зрителями». Зеркала «играют» с теми, кто в них смотрит, «обманывают»: Елизавета, глядя на свое отражение, видит «старую, злую немку», но когда она отходит от зеркала, лицо ее становится привлекательным [8, 294].

Мотив зеркальности вносит в текст трансцендентный смысл; параллельно возникает *мотив предвидения*. Павел, примеряя далматик перед зеркалом, видит в отражении лицо «накливо», «точно шею свернули» [8, 33], т. е. зеркало показывает императору, что ждет его в ближайшем будущем. Зато в глазах Анны Гагариной, которые Павел сравнивает с зеркалами, он видит себя маленьким ребенком; это единственная любящая его женщина, поэтому в ее глазах — лучший мир, мир детства, счастья, который стал абсолютно недостижимым после вступления Павла на престол.

С мотивом зеркальности в тексте раскрывается и *тема двойничества*. Бездомный бродяга Федор Кузьмич выступает двойником Александра I. Император видит его в день смерти Софьи на пустой дороге; Д. С. Мережковский подчеркивает, что это лишь *видение* Александра: «лицо побледнело, исказилось от ужаса, и широко раскрытыми глазами смотрит на дорогу, где нет никого» [8, 248]. «Старичок, похожий на тех нищих странников, что ходят по большим дорогам, собирают на построение церквей. Лысенький, седенький, с голубыми глазками, — “беденькие глазки, совсем как у теленочка”, — как у него самого *в зеркале*. Он уже видел его раз, вскоре после смерти отца, когда казалось, что сходит с ума; не узнал тогда, теперь знает: это он сам, государь, от престола отрекшийся и сделавшийся нищим-странником» [8, 249]. Это видение предвещает скорую смерть Александру: «Видеть себя — к смерти» [8, 249]. Позже, во время болезни, в бреду, он чувствует,

что за его спиной *стоит* Федор Кузьмич. Наконец, незадолго до смерти Александр видит в зеркале не свое отражение, а странника, теряя сознание, он разбивает зеркало — очередное роковое предзнаменование.

Смерть Александра I порождает слух о том, что императора заменили *куклой-воцанкой*. Д. С. Мережковский включает в роман *легенду о старце Федоре Кузьмиче*, что привносит в текст множество смысловых оттенков. В тексте постоянно подчеркивается, что император «мертв» уже при жизни и останется «мертвым» до тех пор, пока будет на престоле. Смерть позволяет «уйти с трона», а значит смерть — единственный путь к свободе, «к жизни». В дневнике «Было и будет» Д. С. Мережковский отстаивает право на существование в литературе этой легенды, которая является доказательством народной любви: «...легенда о Федоре Кузьмиче — поминание народное. Какая нужна была любовь не к царю и герою, а к человеку, чтобы создать такую легенду, едва ли не прекраснейшую из всех легенд за последние два-три века русской истории!» [12, 179].

Зеркальная поверхность отображает иллюзорный, «кажущийся» мир, но иногда отраженная реальность оборачивается для героев кошмаром. Выстраивая бесконечную череду отражений и двойников, Д. С. Мережковский создает образ уродливой, ужасающей действительности. Софья видит в зеркале, как ее жених целует ее мать, одновременно на зеркальной поверхности отражается портрет Александра I в молодости, на котором он похож «на голубоглазую, пепельнокудрую девочку» [8, 104], то есть на саму Софью. Отражаемая реальность кажется героине настолько чудовищной, что она не верит своим глазам. Этот эпизод усугубляет и без того серьезную болезнь Софьи, приводит к смерти, которая не кажется ей ужасной, реальность гораздо хуже: «Если такова натура и Сам Бог устроил так, то она не хочет мира, не хочет Бога» [8, 113].

Еще одна сцена, наполненная мистическими предчувствиями, изображена в романе «14 декабря». После допроса Трубецкого Николай I смотрит в зеркало, в котором отражается портрет Павла I. В свете свечей «портрет в зеркале ожил, как будто зашевелился, — вот-вот из рамы выступит... маленький человек с курносим лицом, глазами сумасшедшего и улыбкой мертвого черепа». Глядя на «ожившего» в зеркале отца, Николай сравнивает события 11 марта и 14 декабря: «Тогда началось — теперь продолжается» [8, 646]. Когда он подходит ближе к зеркалу, ему кажется, что на него смотрит его двойник «самозванец», «император-выскочка». Для Д. С. Мережковского каждый представитель фамилии Романовых — «самозванец», так как самодержавная власть «не от Бога»; и если наказание не постигнет самого Николая, то его потомки будут расплачиваться за всю династию.

Тексты Д. С. Мережковского не направлены на игровые взаимоотношения с читателем, но в них функционируют различные приемы, создающие особую игровую поэтику. Сравнения политических интриг и заговоров с игрой, карнавализация действия, мотив маски позволяют проиллюстрировать авторскую идею о греховности самодержавной власти, о том, что Россия и народ лишь игрушки в руках «актеров», незаконно занимающих престол; мотив зеркальности наполняет трилогию «Царство зверя» мистическими образами, предвещающими несчастья и жестокою расплату правящей династии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Люксембург А. М. Отражения отражений. Творчество Владимира Набокова в зеркале литературной критики / А. М. Люксембург. – Ростов н/Д, 2004. – 640 с.; Рахимкулова Г. Ф. Олакрез Нарцисса. Проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры / Г. Ф. Рахимкулова. – Ростов н/Д, 2003. – 320 с.
2. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга. — М. : Прогресс — Традиция, 1997. — 416 с.
3. Розанов В. В. Уединенное / В. В. Розанов. — М. : Политиздат, 1990. — 543 с.
4. Бердяев Н. А. Духи русской революции / Н. А. Бердяев // Из глубины : Сборник статей о русской революции. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. — С. 56–90.
5. Алданов М. А. Собрание сочинений : В 8 т. / М. А. Алданов. – М. : Терра, 2007. – Т. 1–2.
6. Радзинский Э. С. Наполеон : Жизнь после смерти / Э. С. Радзинский. – URL: <http://romanbook.ru/book/4328616/?page=1> (дата обращения: 05.11.2015).
7. Мережковский Д. С. Антихрист (Петр и Алексей) / Д. С. Мережковский // Собр. соч. в 4 т. / Д. С. Мережковский. – М., 1990. – Т. 2. – 768 с.
8. Мережковский Д. С. Царство зверя : трилогия / Д. С. Мережковский. – М., 2011. – 800 с.
9. Кюстин А. де. Россия в 1839 году : в 2 т. / А. де Кюстин. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. — 528 с.
10. Осьмухина О. Ю. Зеркало (зеркальность) / О. Ю. Осьмухина // Знание. Понимание. Умение : электронный журнал. – 2008. – № 1 (2). – URL: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/1\(2\)/Osmukhina/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/1(2)/Osmukhina/) (дата обращения: 05.11.2015).
11. Бахтин М. М. [К вопросам самосознания и самооценки...] / М. М. Бахтин // Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 241–248.
12. Мережковский Д. С. Было и будет. Дневник. 1910–1914 / Д. С. Мережковский // Собрание сочинений. Больная Россия / Д. С. Мережковский. – М. : Республика, 2011. – 462 с.

Московский педагогический государственный университет

Антонова Е. А., аспирант кафедры русской литературы, старший преподаватель кафедры журналистики и медиакоммуникаций МПГУ

E-mail: eakostramenkova@mail.ru

Moscow State Pedagogical University

Antonova E. A., Post-graduate Student of the Russian Literature Department, Senior Lecturer of the Journalism and Media Communication Department

E-mail: eakostramenkova@mail.ru