

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Баликова Мария Сергеевна

**Изобразительное искусство в художественном мире Д. С. Мережковского
(1880-е – середина 1900-х гг.)**

Специальность 10.01.01 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Михайлова Мария Викторовна

Москва – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Творчество Д. С. Мережковского в контексте эстетических исканий рубежа XIX – XX вв.....	16
§ 1. Вопросы взаимодействия и синтеза искусств в осмыслении русских символистов и современной литературоведческой науки.....	16
§ 2. Д. С. Мережковский о проблеме соотношения эстетики и этики.....	30
Глава 2. Изобразительное искусство в литературно-критических работах Д. С. Мережковского 1880-х – начала 1900-х гг.....	40
§ 1. Метафора пластического искусства в книге «Вечные спутники».....	40
§ 2. Сфера изобразительного искусства в статьях Д. С. Мережковского 1880-х – 1890-х гг., не вошедших в книгу «Вечные спутники».....	47
§ 3. Живопись и скульптура в трактате «Л. Толстой и Достоевский».....	55
Глава 3. Изобразительное искусство в литературных произведениях Д. С. Мережковского 1880-х – середины 1900-х гг.....	65
§ 1. Образы и мотивы живописи, архитектуры, скульптуры в романах «Смерть богов (Юлиан Отступник)» и «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)».....	65
§ 2. Образы художников в ранней романной и новеллистической прозе Д. С. Мережковского.....	80
§ 3. Область изобразительного искусства в романе «Антихрист (Пётр и Алексей)».....	97
§ 4. Анализ драматургии Д. С. Мережковского под углом зрения воплощения пространственных искусств.....	118
§ 5. Живописные, скульптурные, архитектурные мотивы в лирике и поэмах Д. С. Мережковского	126
Заключение.....	156
Библиография.....	162

ВВЕДЕНИЕ

Рубеж XIX – XX вв. стал в истории русской литературы и культуры периодом, когда «обострённый интерес к другим видам искусства, к наукам», отличавший «поэтов разных эпох», сделался «постоянным и общераспространённым»¹. В настоящей работе исследуется преломление этого «общераспространённого» в Серебряном веке интереса в художественном мире Д. С. Мережковского (1865 – 1941) – поэта, писателя, драматурга, литературного критика, одного из основоположников русского символизма.

Первые работы о Д. С. Мережковском – преимущественно критические и публицистические – относятся ещё к 1880-м гг., когда автор только начинал свой творческий путь, дебютировав в печати как поэт и критик. В конце XIX – начале XX вв. его произведения, идеи и общественно-религиозная деятельность становились предметом обсуждения в статьях А. Белого, Н. А. Бердяева, А. А. Блока, Г. Брандеса, В. Я. Брюсова, А. Л. Волынского, А. Г. Горнфельда, Б. А. Грифцова, Вяч. И. Иванова, Р. В. Иванова-Разумника, Н. М. Минского, Н. К. Михайловского, Б. В. Никольского, П. П. Перцова, В. В. Розанова, А. М. Скабичевского, В. Д. Спасовича, К. И. Чуковского, Л. И. Шестова, Б. М. Эйхенбаума, Эллиса (Л. Л. Кобылинского) и др.

В советское время в метрополии само имя эмигранта, находившегося «в ожесточённой оппозиции советской власти»², упоминается лишь эпизодически, тогда как в русском зарубежье жизнь и творческие, религиозно-философские, историософские искания Мережковского не только находят отражение в воспоминаниях его жены З. Н. Гиппиус и их секретаря В. А. Злобина, но и осмысляются Г. В. Адамовичем, М. А. Алдановым, Н. Н. Берберовой,

¹ Гришин А. С. Экфразис в поэзии старших символистов как форма сотворчества [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.lib.csu.ru/vch/2/2004_01/002.pdf (дата обращения: 30.03.2014).

² Терапиано Ю. Дмитрий Мережковский: взгляд в прошлое // Д. С. Мережковский: pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников: Антология. СПб.: РХГИ, 2001. С. 444.

Б. П. Вышеславцевым, Б. К. Зайцевым, И. А. Ильиным, И. В. Одоевцевой, Ю. К. Терапиано, М. О. Цетлиным и др.

Интерес отечественных исследователей к «феномену Мережковского» (А. Н. Николукин) активизируется в постперестроечное время и продолжает набирать обороты в наши дни, подтверждением чему служит как оживившаяся в последние десятилетия практика издания и переиздания произведений писателя³, так и проведение конференций, посвящённых вопросам биографии и разнопланового творческого наследия автора, ещё недавно казавшегося «забытым» (в том числе Международной научной конференции «Д. С. Мережковский: писатель – критик – богослов. К 75-летию со дня смерти мыслителя», состоявшейся в Москве 8 – 9 декабря 2016 г.), и появление публикаций, вводящих в научный оборот не издававшиеся ранее тексты и освещающих различные аспекты мировоззрения Мережковского и многочисленные грани его творческого мира.

В качестве публикаторов новых источников, текстологов, биографов и исследователей проблем жизнеописания Мережковского выступают главным образом Е. А. Андрущенко, Ю. В. Зобнин, М. Ю. Коренева, О. А. Коростелёв, А. А. Холиков. Изучение поэтики, творческой эволюции, философских взглядов писателя предпринимается, помимо работ названных авторов, также в трудах А. Г. Бойчука, П. П. Гайдено, О. В. Дефье, А. В. Дехтярёнок, Т. И. Дроновой, Л. А. Колобаевой, И. В. Корецкой, К. А. Кумпан, Д. М. Магомедовой, З. Г. Минц,

³ Приведём только один пример. В настоящее время в московском издательстве «Дмитрий Сечин» выходит первое научное Собрание сочинений Д. С. Мережковского. Уже появились в печати два первых тома из запланированных 20-ти, которые в конечном счёте будут охватывать поэтическое творчество Мережковского, его трилогии «Христос и Антихрист» и «Царство Зверя», «египетскую» дилогию, цикл «итальянских новелл», драматургические опыты писателя, его литературно-критические статьи, публицистическое наследие, эпистолярный и др. В 2017 г. вышел из печати 14-й том, включивший в себя книги «Тайна Трёх: Египет и Вавилон» (1925) и «Тайна Запада: Атлантида – Европа» (1930), которые составляют первую и вторую части создававшейся мыслителем в эмиграции трилогии под общим заглавием «Тайна Трёх», воплотившей раздумья Мережковского над загадками древнейших цивилизаций (в первую очередь Египта, Вавилона и легендарной Атлантиды) в контексте христианской религии и философии. Выходные данные: *Мережковский Д. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 14: Тайна Трёх: Египет и Вавилон. Тайна Запада: Атлантида – Европа* / Сост., подг. текста, послесл., коммент. О. А. Коростелёва и Е. А. Андрущенко при участии А. В. Журбиной. М.: Дмитрий Сечин, 2017. 807 с.

О. Н. Михайлова, Е. А. Осьминин, Дм. Панченко, В. В. Полонского, О. В. Пчелиной, Я. В. Сарычева, А. Л. Соболева и мн. др.

Среди зарубежных учёных выделяются прежде всего А. Пайман и А. Ханзен-Лёве, рассматривающие творчество Мережковского в контексте русского и европейского символизма; Б. Розенталь и Э. Клюс, прослеживающие влияние философии Ф. Ницше на Мережковского как представителя русской литературы рубежа XIX – XX вв.; О. Матич, чьи исследования трактуют вопросы религиозной утопии «Третьего Завета»; Т. Пахмусс – хранительница американского архива Мережковского, публикатор и комментатор его поздних произведений.

Однако, несмотря на значительное количество публикаций и неослабевающий интерес научного сообщества к фигуре Мережковского, остаётся справедливым высказанное более 15 лет назад одной из исследовательниц утверждение, что «при широчайшей уже прижизненной известности как в России, так и на Западе, его (Мережковского. – М. Б.) творчество до сих пор остаётся недостаточно исследованным»⁴. Симптоматично, что и в новейших работах мерезжковсковедов отмечается: «На сегодняшний день творчество Д. С. Мережковского нельзя считать полностью открытым и изученным, а исследования – исчерпывающими»⁵.

В частности, одним из вопросов, требующих научного освещения, является вопрос об отношении Мережковского к изобразительному искусству, о месте и роли изобразительного искусства в художественном мире Мережковского. Это и составляет **предмет** настоящей работы.

Предмету работы соответствует её **цель**, которая видится нам в том, чтобы определить и проанализировать место и роль изобразительного искусства

⁴ Кумпан К. А. Д. С. Мережковский-поэт (У истоков «нового религиозного сознания») // *Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы*. СПб.: Академический проект, 2000. С. 5. Далее ссылки на эту работу даются в тексте с указанием фамилии автора и страниц, например: Кумпан, с. 5.

⁵ Пчелина О. В. Философские взгляды Д. С. Мережковского в контексте мировоззренческих поисков рубежа XIX – XX веков: монография. Йошкар-Ола: Поволжский государственный технологический университет, 2015. С. 10.

в художественном мире Д. С. Мережковского (преимущественно на материале его произведений 1880-х – середины 1900-х гг.). Достижение данной цели предполагает постановку и решение ряда **задач**, в числе которых:

- исследование особенностей функционирования и развития ключевых образов и мотивов, связанных со сферой изобразительного искусства, в литературно-художественном (романном, новеллистическом, драматургическом, лирическом, лиро-эпическом) творчестве Мережковского и литературно-критических выступлениях писателя указанного периода;

- выделение и интерпретация фактов обращения Мережковского в литературно-художественных и литературно-критических текстах обозначенного периода к произведениям и образам различных видов изобразительного искусства;

- выявление целей обращения писателя в художественных текстах избранного времени к произведениям различных видов изобразительного искусства;

- изучение фундаментальных принципов отбора «героев» и анализ основных принципов архитектоники литературно-критических работ Мережковского указанного периода в ракурсе использования элементов изобразительного искусства;

- обозначение новых аспектов проблемы «Д. С. Мережковский и изобразительное искусство».

В качестве **объекта** исследования избраны произведения Д. С. Мережковского 1880-х – середины 1900-х гг.: его литературно-критическая и художественная (романная, новеллистическая) проза, драматургия, поэтические тексты.

Основным **материалом** исследования служат:

1) литературно-критические статьи, создававшиеся Мережковским в 1880-х – 1890-х гг. и составившие корпус первого издания сборника «Вечные спутники» (1897⁶);

2) литературно-критические статьи писателя 1880-х – 1890-х гг., не вошедшие в книгу «Вечные спутники», в том числе программная работа «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», впервые изданная отдельной брошюрой в январе 1893 г. и базирующаяся на тексте одноимённых лекций, читавшихся Мережковским в октябре и декабре 1892 г.;

3) трактат «Л. Толстой и Достоевский» (1900 – 1901; журнальная публикация – 1900 – 1902; отдельное издание первого тома – 1901, второго тома – 1903);

4) роман «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (1890 – 1892; журнальная публикация – 1895, под заглавием «Отверженный»; первое отдельное издание – 1896, под тем же заглавием);

5) роман «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1894 – 1898; журнальная публикация – 1900; первое отдельное издание – 1901);

6) роман «Антихрист (Пётр и Алексей)» (1902 – 1904; журнальная публикация – 1904; первое отдельное издание – 1905);

7) «Итальянские новеллы» (1895 – 1902; первое издание сборника – 1902; второе издание сборника – 1904);

8) пьесы «Гроза прошла» (1892, первая публикация – 1893), «Павел Первый» (1904 – 1907, первое издание – 1908), а также трагедии «Юлиан-Отступник (“Смерть богов”))» (1916 – 1919) и «Царевич Алексей» (1918 – 1919), подхватывающие и варьирующие ключевые темы и мотивы первого и третьего романов трилогии «Христос и Антихрист»;

9) лирика и поэмы Мережковского, преимущественно относящиеся к 1880-м – середине 1900-х гг.: избранные стихотворения, поэмы «Смерть»,

⁶ Эта дата стоит на обложке первого издания сборника, хотя в действительности книга вышла из печати в ноябре 1896 г.

«Франциск Ассизский», «Вера», «Семейная идиллия», «Конец века», «Старинные октавы».

Выбор для анализа перечисленных текстов, в большей или меньшей степени близких по времени создания или связанных тематически, но различных в родовом и жанровом отношении, представляется оправданным в свете сформировавшегося в читательском сознании и в науке взгляда на произведения Мережковского в их совокупности как на единое целое.

Очевидно, формирование такого взгляда было инициировано самим автором, писавшим в предисловии к собранию своих сочинений (1914): «Читатель, который пожелает оказать внимание предлагаемому собранию сочинений, заметит, что между этими книгами, несмотря на их разнородность, иногда разногласие, существует неразрывная связь. Это – звенья одной цепи, части одного целого. Не ряд книг, а одна, издаваемая только для удобства в нескольких частях. Одна – об одном. Что такое христианство для современного человечества? Ответ на этот вопрос – вот скрытая связь между частями целого»⁷. Так же склонны были воспринимать произведения Мережковского его современники. В частности, В. Я. Брюсов отмечал, что творчество Мережковского представляет собой единое целое, «один путь, неизменно устремлённый вперёд, в котором есть неожиданные переходы, но нет нигде поворота назад»⁸. По мысли Брюсова, «Мережковский-поэт неотделим от Мережковского-критика и мыслителя. Его романы, драмы, стихи говорят о том же, о чём его исследования, статьи и фельетоны. “Символы” развивают мысли “Вечных Спутников”, “Юлиан” и “Леонардо” воплощают в образах идеи книги о “Толстом и Достоевском” <...>»⁹. На то, что каждая из написанных Мережковским книг «опирается на другую, все <...> они созданы друг для друга, все они образуют связное целое»¹⁰, обращал внимание также А. Белый.

⁷ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М.: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1914. Т. I. С. VI.

⁸ Брюсов В. Д. С. Мережковский как поэт // Д. С. Мережковский: pro et contra. Указ. изд. С. 299.

⁹ Там же. С. 301.

¹⁰ Белый А. Начало века (отрывки) // Д. С. Мережковский: pro et contra. Указ. изд. С. 257.

И З. Н. Гиппиус характеризовала творческую эволюцию Мережковского как «медленный и постоянный рост (разрядка автора. – М. Б.), в одном и том же направлении»¹¹.

Разделяют этот взгляд и современные исследователи. Так, О. В. Дефье всё написанное Мережковским считает «единым мифопоэтическим текстом, устремлённой ввысь литературной громадой во всекультурной пестроте исторических эпох и времён, поэтических жанров и стилей, которая выразила дерзновенную жажду автора приблизиться к Создателю, заглянуть в неизведанное, постичь скрытую диалектику движущего культурой Духа»¹². Л. А. Колобаева убедительно показывает, что «в определённом смысле всё творчество Мережковского есть грандиозный по замыслу цикл, в центре которого – судьба целого мира, судьба человечества»¹³. И В. Н. Тараскина в диссертации «Роль Д. С. Мережковского в формировании культуры Серебряного века» (2004) в качестве одного из методологических оснований своей работы выдвигает «этико-философский подход к рассмотрению творческого наследия Д. С. Мережковского в системной целостности в контексте духовной культуры Серебряного века»¹⁴.

Мы, присоединяясь к изложенной точке зрения, в данной работе ограничиваемся преимущественно рассмотрением текстов Мережковского 1880-х – середины 1900-х гг., однако подчёркиваем, что для дальнейшей разработки указанной темы представляется необходимым обращение к творческому наследию Мережковского в более полном объёме и его последовательное изучение в контексте литературной и общекультурной ситуации Серебряного века в преемственности такового по отношению к предшествующим литературным эпохам и новаторстве, в связях

¹¹ Гиппиус-Мережковская З. Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-PRESS, 1951. С. 42.

¹² Дефье О. В. Духовное всеединство Дмитрия Мережковского // Педагогика. 2002. № 2. С. 57.

¹³ Колобаева Л. А. Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. С. 240.

¹⁴ Тараскина В. Н. Роль Д. С. Мережковского в формировании культуры Серебряного века: дис. ... канд. историч. наук: 24.00.01. Саранск, 2004. 179 с. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.dissertation.ru/DISS2005/16-6.htm> (дата обращения: 20.04.2013).

и типологических схождениях с развитием мировой культуры. Разумеется, движение в намеченном направлении невозможно без выведения соответствующих исследований на междисциплинарный, с одной стороны, и кросскультурный, с другой, уровень.

Актуальность предлагаемой работы обусловлена как неослабевающим интересом современной науки к проблемам взаимодействия и синтеза искусств, экфрасиса, интермедиальности, так и недостаточной изученностью творчества Д. С. Мережковского и в частности отсутствием в литературоведении целостного осмысления наследия избранного автора в аспекте связей со сферой изобразительного искусства.

Научная новизна данного исследования состоит в том, что:

1. В настоящей работе вопрос об изобразительном искусстве в художественном мире Д. С. Мережковского впервые рассматривается на обширном материале его литературно-художественных и литературно-критических произведений 1880-х – середины 1900-х гг., причём к материалу применяется системный и комплексный подход, позволяющий анализировать литературно-критические сочинения писателя, его романную и новеллистическую прозу, драматургию, лирику, поэмы, создававшиеся преимущественно в указанный период и частично выходящие за обозначенные хронологические рамки, как составляющие многожанрового и политематического творческого единства.

2. В соответствующих разделах работы в ракурсе обращения исследуемого автора к сфере изобразительного искусства уделяется внимание до сих пор слабо освещённым или не освещённым в данном аспекте пластам творчества Мережковского, таким как его поэзия, драматургия и литературная критика.

3. Предлагается новаторский подход к вопросу о концептуальном и стилистическом единстве сборника литературно-критических эссе Мережковского «Вечные спутники»: показано, что конститутивным фактором, формирующим текст книги и обеспечивающим целостность этого текста на разных его уровнях, выступает метафора пластического

(в том числе изобразительного) искусства, которая, воплощаясь в ряде развёрнутых сравнений основных «героев» книги – поэтов, писателей – с живописцами, скульпторами, архитекторами, а их сочинений – с картинами, изваяниями, архитектурными сооружениями, пронизывает и скрепляет собой весь сборник.

Методологическую основу работы составляют прежде всего посвящённые творчеству Д. С. Мережковского статьи и монографии Е. А. Андрущенко, А. Г. Бойчука, А. М. Ваховской, О. В. Дефье, Т. И. Дроновой, К. А. Кумпан, Д. М. Магомедовой, З. Г. Минц, Е. А. Осьмининой, В. В. Полонского, О. В. Пчелиной, А. А. Холикова и др. Далее, методологическая основа настоящей работы включает в себя опыт исследований по истории русской литературы рубежа XIX – XX вв., принадлежащих Л. К. Долгополову, С. П. Ильёву, В. А. Келдышу, Л. А. Колобаевой, А. В. Лаврову и др. Кроме того, к методологической базе предлагаемой работы относятся исследования литературоведов и искусствоведов по вопросам взаимодействия и синтеза искусств, соотношения различных видов искусства: труды Т. И. Вознесенской, Н. А. Дмитриевой, М. С. Кагана, И. В. Корецкой, А. И. Мазаева, И. Г. Минераловой, К. В. Пигарёва, И. М. Сахно, А. Флакера и др., а также работы Н. В. Брагинской, Л. Геллера, А. С. Гришина, И. А. Есаулова, А. Ю. Криворучко, Н. Г. Морозовой, М. Рубинс, М. Г. Уртминцевой, Ю. В. Шатина, Е. В. Яценко и др., на разнообразном литературном материале раскрывающие проблематику экфрасиса.

Структура работы определяется её основной целью, задачами и привлекаемым материалом. Работа состоит из введения, трёх глав, каждая из которых включает в себя по несколько параграфов, заключения и библиографии.

Во **введении** комментируется выбор темы исследования; обозначаются его цель, задачи, актуальность, научная новизна, методологическая база; определяются предмет, объект и материал исследования; раскрывается его структура; обосновываются теоретическая и практическая значимость;

перечисляются положения, выносимые на защиту; сообщается об апробации материалов исследования. В **первой главе** работы очерчивается контекст эстетических поисков рубежа XIX – XX вв., в котором развивалось творчество Мережковского. *Первый параграф* данной главы освещает вопросы взаимодействия и синтеза искусств в осмыслении русских символистов и современной литературоведческой науки. Здесь же кратко анализируется степень вовлечённости мережковсковедения в изучение проблематики взаимодействия литературы и изобразительного искусства и указывается на существующие в данной области лакуны. Во *втором параграфе* первой главы рассматривается вопрос о сферах эстетического и этического в осмыслении Мережковского-символиста. **Вторая глава** работы посвящена проблеме изобразительного искусства в литературно-критических произведениях Мережковского 1880-х – начала 1900-х гг. В *трёх* составляющих данную главу *параграфах* в ракурсе обращения к изобразительному искусству последовательно рассматриваются сборник литературно-критических эссе Мережковского «Вечные спутники», затем литературно-критические сочинения писателя, создававшиеся одновременно с названной книгой, но не вошедшие в её состав, и, наконец, трактат «Л. Толстой и Достоевский». В **третьей главе** работы раскрываются различные аспекты проблемы изобразительного искусства в литературных произведениях Мережковского 1880-х – середины 1900-х гг. В этой главе, включающей в себя *пять параграфов*, исследуются вопросы об образах искусств и образах художников в романной и новеллистической прозе Мережковского (на материале трилогии «Христос и Антихрист» и цикла «Итальянские новеллы»), в его драматургических опытах, лирике и поэмах. В **заключении** подводятся итоги исследования и обозначаются требующие дальнейшей разработки аспекты проблемы «Д. С. Мережковский и изобразительное искусство». Завершается работа **библиографией**, насчитывающей 247 наименований.

Теоретическая значимость работы заключается в исследовании вопроса об изобразительном искусстве в художественном мире Д. С. Мережковского

на материале его литературно-художественных и литературно-критических произведений 1880-х – середины 1900-х гг., составляющих в своей совокупности разножанровое и многотемное единство.

Практическая значимость исследования связана с тем, что его материалы и результаты могут быть использованы в лекционных и специальных курсах, а также в подготовке и проведении семинарских занятий и специальных семинаров по истории русской литературы и литературной критики рубежа XIX – XX вв., по творчеству Д. С. Мережковского; в преподавании различных дисциплин, изучающих вопросы соотношения литературы с другими видами искусства и взаимодействие искусств в разных его аспектах; в дальнейших литературоведческих и междисциплинарных исследованиях; при самоподготовке студентов, магистрантов и аспирантов, обучающихся по гуманитарным направлениям и специальностям.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В творческом сознании Мережковского нашли отражение вопросы эстетического характера в их соотношении с вопросами других сфер (прежде всего этики, морали, религии), с особенной остротой заявившие о себе в переломную эпоху рубежа XIX – XX вв. В решении этих вопросов Мережковский, являясь одним из основоположников русского символизма, не столько движется в общем русле первого модернистского течения в России, сколько намечает собственный путь, устремлённый к синтезу, в частности, этических и эстетических начал, видя в искусстве залог грядущего соединения исторически разделённых и часто противопоставляемых друг другу сфер.

2. Идейно-стилевое и композиционное единство сборника литературно-критических эссе Мережковского «Вечные спутники», а также серии его статей, хронологически примыкающих к сборнику, но не вошедших в его состав, обеспечивается, в частности, метафорой пластического (в том числе изобразительного) искусства, находящей воплощение в развёрнутых сравнениях авторов литературных произведений с художниками, скульпторами, архитекторами, а их текстов – с живописными полотнами, изваяниями,

строениями. Кроме того, наряду с отчётливо проявляющейся тенденцией к проникновению в творческий мир «героев» литературно-критической книги и обрамляющих её статей 1880-х – 1890-х гг. посредством сравнения отдельных литераторов с мастерами разных видов изобразительного искусства, в ряде сочинений Мережковского-критика воплощено стремление к выходу на «сверхуровни» (национально-ментальный, мировоззренческий) и постижению этих уровней через анализ произведений живописи и архитектуры.

3. Посредством проходящего через трактат «Л. Толстой и Достоевский» сравнения писателей XIX в. с мастерами Ренессанса и уподобления созданных романистами образов произведениям живописи и скульптуры Мережковский выражает мысль о движении русской культуры от утраченной пушкинской гармонии через преодоление антитезы плоти и духа, язычества и христианства к их сознательному, глубокому и окончательному соединению и, в итоге, ко всемирному религиозному возрождению.

4. Обращаясь в литературно-художественных произведениях к избранным созданиям изобразительного искусства, вводя в свои тексты определённые образы и мотивы из сферы изобразительного искусства, Мережковский выражает взгляд на искусство как на область, в которой возможен плодотворный синтез противоположных онтологических, религиозно-этических, эстетических начал.

5. Через обращение в романистике, новеллистике, драматургии, лирике и лиро-эпике к произведениям и образам различных видов изобразительного искусства Мережковский выражает своё видение величайшей роли такового в духовной жизни человека и человечества и свои представления о высокой миссии искусства в осуществлении грядущего синтеза.

Основные положения исследования прошли **апробацию**, кроме публикаций, в форме научных докладов на XXI, XXII, XXIII, XXIV Международных конференциях студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, 2014, 2015, 2016, 2017); II, III, IV, V Ежегодных межфакультетских конференциях «Философия. Филология. Культура. XXI век» (Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, 2013,

2014, 2015, 2016); Международной научной конференции «Д. С. Мережковский: писатель – критик – богослов. К 75-летию со дня смерти мыслителя» (Москва, ИМЛИ имени А. М. Горького РАН, Библиотека истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева», 2016).

ГЛАВА 1

ТВОРЧЕСТВО Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ РУБЕЖА XIX – XX ВВ.

§ 1. Вопросы взаимодействия и синтеза искусств в осмыслении русских символистов и современной литературоведческой науки

Обратившись к науке XX – XXI вв. и в частности к той научной области, которая занимается изучением литературных произведений, мы видим, что проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства (в том числе изобразительного) привлекает исследователей на протяжении многих десятилетий. В работах, посвящённых соответствующей проблематике, справедливо отмечается, что «с тех пор, как изначально присущая искусству синкретичность сменилась обособлением его видов, <...> их возвратное тяготение друг к другу возникало не однажды»¹⁵. Русское же искусство «на протяжении многих столетий <...> стремилось к синтезу»¹⁶. В связи с этим совершенно закономерно, что проблематика синтеза и – шире – взаимодействия различных видов искусства всё более занимает исследователей.

Существуют труды, трактующие общие вопросы взаимодействия искусств¹⁷; некоторые работы посвящены изучению взаимодействия литературы

¹⁵ *Корецкая И. В.* Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 131.

¹⁶ *Сахно И. М.* К вопросу о взаимодействии поэзии и живописи в кубофутуризме // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. С. 147.

¹⁷ *Каган М. С.* Морфология искусства. М.: Искусство, 1972. 440 с.; *Степанов Г. П.* Взаимодействие искусств. Л.: Художник РСФСР, 1973. 184 с.; *Махлина С. Т.* Взаимодействие видов искусства. Л.: Знание, 1974. 19 с.; Взаимодействие и синтез искусств. Сб. статей АН СССР. Л.: Наука, 1978. 269 с.; *Зись А. Д.* Виды искусства. М.: Знание, 1979. 128 с.; *Галеев Б. М.* Содружество чувств и синтез искусств. М.: Знание, 1982. 63 с.; *Хангельдиева И. Г.* Взаимодействие и синтез искусств. М.: Знание, 1982. 62 с.; *Минералова И. Г.* Художественный синтез в русской литературе XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02. М., 1994. 367 с., и др.

с другими видами искусства¹⁸; в ряде специальных исследований внимание уделено реализации «синтетических» тенденций в литературе определённых периодов¹⁹, направлений²⁰ и в текстах отдельных авторов, таких как А. Белый²¹, А. А. Блок²² и др.

Среди новейших работ, концентрирующихся на взаимодействии русской классической литературы и живописи, обращает на себя внимание диссертация К. А. Поташовой²³. С опорой на труды предшественников – критиков и литературоведов XIX – XX вв. – в работе изучается «взаимодействие

¹⁸ Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. 317 с.; Пигарёв К. В. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века): Очерки. М.: Наука, 1966. 344 с.; Он же. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. М.: Наука, 1972. 125 с.; Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000. 848 с.; Вознесенская Т. И. Искусство и литература в России. М.: МГУП, 2003. 198 с.; Наумкина Ю. А. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства: исторический экскурс // Вестник филиала Кемеровского государственного университета в г. Анжеро-Судженске: сборник статей. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2011. Вып. 9. С. 70 – 79, и др.

¹⁹ Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 399 с.; Кротова Д. В. Идея синтеза искусств в русской литературе рубежа XIX – XX вв. и первой трети XX в. (А. Белый, З. Н. Гиппиус, А. С. Грин, М. М. Зощенко): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2013. 168 с., и др.

²⁰ Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. 326 с.; Сахно И. М. К вопросу о взаимодействии поэзии и живописи в кубофутуризме // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. С. 147 – 155; Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. (Сер. Современная западная русистика. Т. 46.) 354 с., и др.

²¹ Авраменко А. П. «Симфонии» Андрея Белого // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сб. 9. Тула: Тульск. гос. пед. ин-т, 1977. С. 52 – 57; Черников И. Н. «Симфония» как жанр в творчестве Андрея Белого // Художественное творчество и литературный процесс. Вып. 6. Томск, 1984. С. 39 – 47; Мельникова-Григорьева Е. Г. Принцип «пограничности» в «симфониях» Андрея Белого // Учён. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 645. Тарту, 1985. С. 101 – 111; Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Сов. писатель, 1988. С. 103 – 130; Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Белый А. Симфонии. Л.: Худож. лит., 1991. С. 5 – 34; Поттосина В. Г. Синтез искусств в теории и раннем творчестве Андрея Белого: Цикл «Симфонии»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2001. 181 с., и др.

²² Хопрова Т. А. Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л.: Музыка, 1974. 152 с., и др.

²³ Поташова К. А. Влияние живописи на эстетический идеал русской поэзии первой трети XIX века (А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2015. 267 с.

литературы и изобразительного искусства в поэтике произведений Пушкина и Лермонтова»²⁴, анализируется «специфика живописного мышления»²⁵ названных авторов, прослеживаются «творческие переклички» и реконструируются эпизоды «личного общения» поэтов «с художниками-современниками», демонстрируется, как «Пушкин и Лермонтов, будучи ценителями живописи и обладая талантом пространственного видения, приносили художественные открытия изобразительного искусства в свои словесные произведения»²⁶.

Разнообразные аспекты взаимодействия русской и хорватской литератур XX в. с живописью виртуозно исследуются А. Флаккером – автором книги «Живописная литература и литературная живопись»²⁷, включившей в себя в том числе статьи, трактующие «в контексте изобразительного ряда»²⁸ произведения И. Э. Бабеля, А. А. Блока, О. Э. Мандельштама, В. Хлебникова и др.

Невозможно не упомянуть в этом ряду и монографию Н. Григорян (N. Grigorian) “European symbolism: in search of myth (1860 – 1910)”²⁹, являющую собой, по точному определению рецензента, «редчайший пример “двуаспектной” компаративистики, когда предметом аналитической рефлексии становятся взаимоотношения индивидуальных художественных миров поверх не только национальных различий, но и видовых границ между искусствами»³⁰.

Сегодня проблематика синтеза искусств остаётся одним из ключевых направлений, разрабатываемых и в рамках науки о литературе, и на междисциплинарном уровне.

²⁴ *Поташова К. А.* Влияние живописи на эстетический идеал русской поэзии первой трети XIX века (А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2015. С. 3.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. С. 19.

²⁷ М.: Три квадрата, 2008. 432 с.

²⁸ *Флаккер А.* Указ. соч. С. 9.

²⁹ *Grigorian Natasha.* European symbolism: in search of myth (1860 – 1910). Bern: Peter Lang AG, European Academic Publisher, 2009. 286 p. («Европейский символизм: в поисках мифа (1860 – 1910)».)

³⁰ *Леденёв А. В.* [Рец. на кн.:] Grigorian Natasha. European symbolism: in search of myth (1860 – 1910) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2010. № 6. С. 171.

Обращаясь к данной проблематике, представляется уместным вспомнить, что синтез «есть лишь одна из форм интегративного взаимодействия искусств»³¹, исторически более поздняя, чем синкретизм, представляющий собой, по определению исследователя, «аморфное объединение ещё окончательно не оформившихся видов искусства, наблюдаемое на архаических стадиях истории художественной культуры» (Мазаев, с. 6). Синкретизм характерен, например, для искусства Древнего Египта, Древнего Востока. Синкретическое единство нового уровня составляет отличительную черту культуры европейского Средневековья, где интерьер храма «насыщен одухотворённостью образов живописи (мозаика, фреска, в готических церквях – витраж), являющихся неотъемлемой частью архитектуры, в результате чего художественное и реальное пространство сливается в одно символическое целое, органично дополняемое литургической поэзией и музыкой» (Мазаев, с. 23). Считается, что окончательный распад синкретизма произошёл лишь «в культуре поздней готики и Возрождения, с усилением светских начал в искусстве и всё большей дифференциацией художественного творчества на отдельные и уже вполне самостоятельные отрасли» (там же).

Однако тогда же, в эпоху Ренессанса, намечается, а с XVII столетия набирает силу и обратное движение – стремление к воплощению нового единства, к синтезированию в области различных искусств, что объясняется, с точки зрения исследователя, совокупностью факторов и собственно эстетического порядка, среди которых углубляющаяся дифференциация видов искусства, осознание синтеза искусств как самостоятельной художественной задачи, и мировоззренческого уровня, на котором в указанный период преобладает тяготение к восприятию мира в качестве некоего целого (см.: Мазаев, с. 24). При этом синтез искусств ощущается как «совершенно новое – по сравнению с синкретизмом – единство, восстанавливаемое из полностью определившихся различий между отдельными видами художественного творчества» (Мазаев, с. 6).

³¹ Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М.: Наука, 1992. С. 22. Далее ссылки на эту работу даются в тексте с указанием фамилии автора и страниц, например: Мазаев, с. 22.

Теоретическое же осмысление проблемы синтеза искусств берёт своё начало в эстетике немецкого романтизма рубежа XVIII – XIX вв., в частности в рассуждениях Ф. Шлегеля о «симфилософии» и «симпоэзии»³². Центральной фигурой, «которая определяла и направляла» деятельность немецких романтиков, «несомненно является Шеллинг» (Мазаев, с. 83), создатель «Системы трансцендентального идеализма» (1800).

Затем, в середине – второй половине XIX в., оформляется теория Р. Вагнера, ставшая «первой целостной и детально разработанной теорией синтеза искусств»³³. Вагнер был убеждён в том, что каждый конкретный вид искусства «не чувствует себя свободным до тех пор, пока он не протянет через границу руку другому виду искусства – с безусловным признанием и любовью. Пожатие рук раздвигает границы; полное взаимопроникновение, растворение одного вида искусства в другом полностью уничтожает границы. После того, как уничтожены границы, перестают существовать и отдельные виды искусства и остаётся лишь искусство – единое, неограниченное искусство»³⁴. Совершенное «произведение искусства будущего» представлялось Вагнеру как синтетическое творение, в котором объединятся литературное (поэтическое), музыкальное и драматическое начала при главенствующей роли первого из этих компонентов. Что же касается художника – творца грядущего искусства, то его «глобальной задачей <...> Вагнер видел преобразование природы человека под воздействием синтетического произведения, восприятие которого приравнивается почти к религиозному таинству. Наиболее ярко эта идея реализовалась в последней опере Вагнера – “Парсифаль” (1882)» (Кротова, с. 12). Известно, что поставленные на русской сцене в начале XX в. вагнеровские оперы с их «поисками интенсивного напряжённого искусства, соединяющего все виды творчества и включающего зрителя в сложное драматически насыщенное

³² См.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. С. 20.

³³ Кротова Д. В. Идея синтеза искусств в русской литературе рубежа XIX – XX вв. и первой трети XX в. (А. Белый, З. Н. Гippiус, А. С. Грин, М. М. Зощенко): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2013. С. 10. Далее ссылки на эту работу даются с указанием фамилии автора и страниц, например: Кротова, с. 10.

³⁴ Вагнер Р. Произведение искусства будущего / Пер. с нем. М.: Либроком, 2010. С. 74.

действие», пользовались большим успехом³⁵. Характерно в этом отношении суждение русского символиста Эллиса (Л. Л. Кобылинского): «<...> Вагнер близок к символистам бесконечно! Поскольку он определённо разрушал все условные рамки классификации искусств и проповедовал единое сверхискусство, он близок к каждому из нас в *самом* последнем; поскольку он более других верил в высший мир и высшему миру, поскольку он подчеркнул с необыкновенной смелостью *религиозную основу* всякого искусства и в “Парсифале” подошёл вплоть к вопросу о сокровенной сущности *мистерии*, он близок всем нам теперь»³⁶ (во всех случаях курсив автора).

Проблематика синтеза искусств занимает значительное место и в творческом сознании французских поэтов-символистов. Так, Ш. Бодлер выдвигает идею «соответствий» (одноимённый сонет из книги Бодлера «Цветы зла» (1857 – 1868) был чрезвычайно популярен в русских символистских кругах) между разноприродными эстетическими впечатлениями; С. Малларме, опубликовавший в 1885 г. эссе «Грёза о Вагнере», разделяет предложенную немецким композитором концепцию синтеза искусств, отводя, впрочем, ведущую роль в этом синтезе не поэзии (как это делал Вагнер), а музыке; сближение поэтического начала с музыкальным явственно обозначается в творчестве П. Верлена – автора цикла «Песни без слов» (1874) и знаменитого афоризма «Музыки – прежде всего!» («Поэтическое искусство», 1874).

В 1870-х – 1880-х гг. теория художественного синтеза разрабатывается также в Англии, прежде всего в трудах Дж. Рёскина, автора исследований по вопросам архитектуры и живописи и наиболее влиятельного эстетика на рубеже XIX – XX вв.

В России XIX – XX вв. откликаются на идею синтеза искусств и размышляют о ней многие крупные деятели искусства. Например, в литературе это Н. В. Гоголь, Л. Н. Толстой, А. Белый, А. А. Блок, В. Я. Брюсов,

³⁵ См.: Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М.: Сов. писатель, 1988. С. 104.

³⁶ Эллис. Мюнхенские письма // Труды и дни. 1912. № 6. С. 59. Цит. по: Мазаев А. И. Указ. соч. С. 112.

Вяч. И. Иванов и др.; применительно к музыке в этом ряду, безусловно, следовало бы упомянуть имена В. Ф. Одоевского, М. П. Мусоргского, А. Н. Скрябина и др.; среди живописцев наиболее значимыми в данном контексте представляются фигуры М. А. Врубеля³⁷ и художников, группировавшихся вокруг издания «Мир искусства».

Расцвет идеи синтеза искусств в русской культуре приходится на рубеж XIX – XX вв., когда назревает «создание единой культуры, единого <...> стиля жизни и творчества» и появляются, например, «световые симфонии» А. Н. Скрябина, «живописные сонаты» М. К. Чюрлёниса, а в журналах «Золотое руно», «Весы» и, конечно, «Мир искусства» «литература существует наравне с живописью», помещаются «репродукции и статьи о творчестве Борисова-Мусатова, Бакста, Сомова, Врубеля»³⁸. В исследовательской литературе также отмечено, что в данный период «расцвет переживали “синтетические” виды творчества: драматический театр, опера и балет, архитектура и прикладные искусства, искусство книги. В русле интегративных начинаний возникли и восхитившие европейцев “Русские сезоны” С. Дягилева в Париже, предварённые в 1907 – 1908 годах большой выставкой живописи, циклом концертов с участием Римского-Корсакова, Скрябина, Рахманинова, гастрольным спектаклем “Борис Годунов” с Шаляпиным в “Гранд Опера”. Сближению мастеров разных творческих сфер способствовали встречи на петербургских “Вечерах современной музыки”, в “Литературно-художественном кружке” и “Обществе свободной эстетики” в Москве»³⁹.

Рубеж XIX – XX вв. в культуре России становится и временем формирования оригинальных эстетических концепций художественного синтеза, возникающих, в первую очередь, в лоне русского символизма. В частности, Вяч. И. Иванов (1866 – 1949), «откликаясь на “синтетические” лозунги и призывы

³⁷ См.: Михайлова М. В. Живопись Михаила Врубеля в литературном контексте эпохи // Филологические науки (Научные доклады высшей школы). 2017. № 1. С. 88 – 97.

³⁸ См.: Хмельницкая Т. Указ. соч. С. 104, 106.

³⁹ Корецкая И. В. Указ. соч. С. 131.

своего времени, <...> выдвинул свою позитивную “программу”. <...> Смысл этой “программы” сводился к пророчеству новой “органической эпохи” так называемого “всенародного” или “соборного” единения людей, связанных общностью религиозно-эстетико-этического сознания» (Мазаев, с. 144). Платформу для такого единения составляет, по мысли Иванова, ориентирующий на античную трагедию театр, в котором «зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна сливаться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних “оргий” и “мистерий”»⁴⁰. Именно с идеей мистерии связывает Иванов чаяния грядущего синтеза: «Проблема синтеза искусств, творчески отвечающая внутренне обновлённому соборному сознанию, есть задача далёкая и преследующая единственную, но высочайшую для художества цель, имя которой – Мистерия. Проблема этого синтеза есть вселенская проблема грядущей Мистерии. А проблема грядущей Мистерии есть проблема религиозной жизни будущего»⁴¹.

Здесь концепция Вяч. И. Иванова обнаруживает близость к масштабному замыслу А. Н. Скрябина (1871 – 1915), работе над которым были посвящены последние полтора десятилетия жизни композитора. Речь идёт о «Мистерии» – произведении, которое, по замыслу автора, «должно было объединить в себе выразительные возможности всех существующих видов искусства, а также включить в синтетическое художественное действо реалии окружающего мира – специально выстроенные архитектурные сооружения, а также ландшафт, небесные светила и даже явления природы» (Кротова, с. 17). Отметим также, что идея мистерии, разрабатываемая как в непосредственной связи с проблематикой синтеза искусств, так и вне очевидной соотнесённости с нею, является одной из ключевых в творческом сознании русского модернизма и прежде всего «символизма как миропонимания» (А. Белый).

Проблематика синтеза искусств требует рассмотрения его внутренней типологии. Современной литературоведческой наукой выделены две основные

⁴⁰ *Иванов Вяч.* По звёздам. Статьи и афоризмы. СПб.: ОРЫ, 1909. С. 205 – 206.

⁴¹ *Иванов Вяч.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М.: Мусажет, 1916. С. 346 – 347.

линии воплощения идеи синтеза в русском искусстве рубежа XIX – XX вв. Первая линия обусловлена стремлением поэта (художника, музыканта) к подлинному единству выразительных возможностей разных видов искусства в художественном произведении. Данная тенденция наиболее ярко выражена А. Белым, Вяч. И. Ивановым, А. Н. Скрябиным, М. К. Чюрлёнисом. Другая линия ассоциируется с творчеством тех авторов, кто, как К. Д. Бальмонт, А. А. Блок, И. Ф. Анненский, не стремясь к непосредственному объединению различных видов искусства в рамках конкретного произведения, придавал, однако, особое значение образам и символам, принадлежащим сфере смежных искусств, прежде всего музыки⁴².

Наряду с этим, думается, можно выдвинуть и другое основание классификации «синтетических» явлений в русском искусстве Серебряного века. Так, не подлежит сомнению, что «в этот период музыка <...> распространяет своё влияние на многие <...> отрасли художественного творчества. Необычайно сильное воздействие со стороны музыки испытывают на себе поэзия⁴³ (в ней складываются по этой причине даже новые жанры, например жанр так называемой “симфонии”⁴⁴, определивший во многом своеобразие <...> творчества русских символистов), а также живопись, в которой в этот период во множестве появляются произведения с чисто музыкальными названиями, вроде: “Соната”, “Ноктюрн” и т. п. Не желая отставать от музыки и также претендуя на роль лидирующего вида художественного творчества, живопись, в свою очередь, стремится воздействовать на другие искусства, в том числе на музыку, которая этому воздействию <...> не сопротивляется» (Мазаев, с. 91 – 92). Соответственно, в русском искусстве рубежа XIX – XX вв. выявляется, с одной стороны, тенденция к построению произведений разных видов искусства

⁴² См.: Кротова, с. 15 – 16, 18.

⁴³ Имеется в виду не только лирика, но и другие литературные роды, в том числе эпический. – М. Б.

⁴⁴ Наиболее ярко и продуктивно этот жанр проявил себя в художественном мире А. Белого; автором двух литературных «симфоний» выступил и В. Я. Брюсов, однако эти эксперименты не составили значительного пласта в его творческом наследии. – М. Б.

на основе музыкальных приёмов, с другой стороны – тяготение к использованию приёмов пластических (включая изобразительные) искусств.

Первая из обозначенных линий представлена, например, «живописными сонатами» М. К. Чюрлёниса, а в литературе – лирикой К. Д. Бальмонта, А. А. Блока, прозой А. Белого, которому удалось создать цикл литературных произведений, явивших собой уникальный образец «организации повествования по принципу музыкально-симфонического контрапункта»⁴⁵. В качестве представителей второй линии можно назвать А. Н. Скрябина с его «световыми симфониями», В. Я. Брюсова, Д. С. Мережковского, в центре художественного мира которого – «судьба человечества»⁴⁶, преломляемая сквозь призму искусства (прежде всего изобразительного) как основы чаемого синтеза религии и культуры, этики и красоты. В отношении Мережковского следует, однако, уточнить, что как автор ряда поэтических текстов он оказался связан и с музыкальной линией: «его поэзия <...> перекладывалась на музыку, и романсы на слова Мережковского стали заметным явлением русской песенной культуры. Среди авторов музыки к словам Мережковского были Н. Соколов и П. Чайковский, А. Рубинштейн и С. Рахманинов. Музыку к трагедии “Эдип-царь” для музыкального чтения хорами в 1914 – 1915 гг. написал Н. Гнесин»⁴⁷. Для прозы Мережковского, напротив, в большей степени характерна обращённость к искусствам изобразительным. В целом же, как показано современным литературоведением, «идея синтеза искусств всегда реализуется в произведениях масштабной, даже глобальной проблематики. Произведение, несущее в себе синтетические тенденции, обязательно выражает размышления

⁴⁵ Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М.: ТЕИС, 2003. С. 75. См. также: Авраменко А. П. «Симфонии» Андрея Белого // Русская литература XX века (дооктябрьский период). Сб. 9. Тула: Тульск. гос. пед. ин-т, 1977. С. 52 – 57.

⁴⁶ Колобаева Л. А. Русский символизм. Указ. изд. С. 240.

⁴⁷ Андрущенко Е. А. «Безнадёжный плач о Боге...» // Мережковский Д. С. Драматургия. Томск: Водолей, 2000. С. 6. Далее ссылки на эту работу даются в тексте с указанием фамилии автора и страниц, например: Андрущенко, с. 6. Среди авторов романсов на слова Мережковского можно указать также, например, Р. И. Мервольфа.

автора о сущности человека и мироустройства, а также несёт в себе значительный нравственный смысл» (Кротова, с. 140).

Характерный для рубежа XIX – XX вв. острый интерес деятелей европейского, а вслед за ним и русского искусства к «синтетической» проблематике породил на протяжении нескольких десятилетий ряд самобытных концепций синтеза искусств и на закате Серебряного века откристаллизовался в размышлениях А. А. Блока о «едином потоке» русской культуры именно как культуры «синтетической». Блок пришёл к убеждению, что «русскому художнику нельзя и не надо быть “специалистом”. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более – прозаик о поэте и поэт о прозаике. <...> Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже политика. Вместе они образуют единый мощный поток, который несёт на себе драгоценную ношу национальной культуры»⁴⁸.

В русле «синтетических» устремлений развивалась и эстетическая мысль В. Я. Брюсова, обратившегося в конце 1910-х – начале 1920-х гг. к экспериментированию в области синтеза науки и искусства. Так, «солидаризируясь с идеями французского символиста Рене Гиля о “научной” поэзии, Брюсов был убеждён, что овладение научными данными откроет художнику новые горизонты, новую глубину, новые темы для творчества»⁴⁹.

Проблематика же собственно синтеза искусств на рубеже веков занимала, безусловно, не только символистов, но и представителей других направлений. В частности, как показано в основательном исследовании М. Рубинс, «среди многих направлений Серебряного века, усматривавших новые творческие возможности в сближении литературы и изобразительных искусств, особое место принадлежит акмеизму. Обратившись к архитектуре, живописи и скульптуре, акмеисты создали многочисленные образцы поэзии, полной пластической

⁴⁸ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: ГИХЛ. Т. 6: Проза. 1918 – 1921. 1962. С. 175 – 176.

⁴⁹ Лавров А. В. Проза поэта // Брюсов В. Я. Избранная проза. М.: Современник, 1989. С. 17.

выразительности»⁵⁰. Кроме того, как отмечает исследователь эстетики русского футуризма И. М. Сахно, «сближение поэзии и живописи, изображения и слова было свойственно многим поэтам-кубофутуристам (достаточно вспомнить “стихокартины” В. Каменского, графические эксперименты И. Терентьева, идеографические плакаты В. Маяковского)»⁵¹. Применительно к последнему из названных поэтов в литературоведении специально отмечалось, что становлению его поэтики «с присущими ей структурными сдвигами, смещением пропорций, неистовым гиперболизмом способствовал опыт живописи европейского авангарда»⁵².

Несомненно, предложенные в рамках русского символизма и других модернистских направлений версии «синтетического» искусства не только «существенно обогатили литературный процесс» рубежа XIX – XX вв., но и «открыли дорогу новым исканиям в области синтеза искусств в литературе» (Кротова, с. 144) последующих периодов.

Активно исследуется литературоведами на материале как русской, так и зарубежной словесности разных периодов жанр «романа о художнике». Тексты этого жанра становятся предметом пристального внимания таких учёных, как Т. Н. Андреюшкина, Н. С. Бочкарёва, О. В. Дефье, П. И. Иванов, А. В. Медведев, Е. Б. Скорospelова, Е. Г. Трубецкова, Г. А. Фролов, К. Г. Ханмурзаев, В. О. Чуканцова и др., – и это только из написанного по-русски за последние несколько десятилетий.

Отдельное направление исследований образует проблематика экфрасиса. Это направление разрабатывается Н. В. Брагинской, Л. Геллером, А. С. Гришиным, И. А. Есауловым, А. Ю. Криворучко, Н. Г. Морозовой, М. Г. Уртминцевой, Ю. В. Шатиным, Е. В. Яценко и др. Значимой вехой в изучении экфрасиса стала публикация в 2002 г. сборника «Экфрасис в русской

⁵⁰ Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. С. 5.

⁵¹ Сахно И. М. Указ. соч. С. 152.

⁵² Корецкая И. В. Указ. соч. С. 182. См. также: Тренин В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970.

литературе: труды Лозаннского симпозиума»⁵³, объединившего работы крупных российских и зарубежных исследователей.

На то, что «на рубеже XIX – XX вв. проблема экфрасиса и проблема синтеза искусств <...> обретают особую актуальность», объясняющуюся «как попытками преодоления кризиса искусства и исканием новых художественных решений, так и новым типом мироощущения, в котором реальное бытие подменялось эстетическим»⁵⁴, обращает внимание, в частности, А. В. Мещерякова в диссертации, рассматривающей проблему экфрасиса и его функции в романной прозе конца XIX – начала XX вв. на материале «Портрета Дориана Грея» О. Уайльда и «Леонардо да Винчи» Д. С. Мережковского.

Что касается вовлечения мережковсковедения в проблематику взаимодействия и синтеза искусств, а также экфрасиса, то в настоящее время ряд учёных, кроме упомянутой А. В. Мещеряковой, работает в обозначенном проблемном поле. В широком аспекте проблема «Мережковский и искусство / культура» разрабатывается А. М. Ваховской («Проза Д. С. Мережковского 1890-х – середины 1900-х гг.: становление и художественное воплощение концепции культуры», 1996), Е. А. Осьмининой («Концепция единства культуры в прозе Д. С. Мережковского», 2008; «Образы мировой культуры в прозе Д. С. Мережковского», 2009). Говоря о более «точечных» исследованиях, невозможно не заметить, что наиболее освещённой с точки зрения корреляции литературы и изобразительного искусства оказывается вторая часть трилогии «Христос и Антихрист». В этой связи назовём работы А. М. Ваховской («Мотив искусства в романе Д. С. Мережковского “Воскресшие боги. Леонардо да Винчи”», 1992), Т. И. Дроновой («“Всё прекрасное умирает в человеке, но не в искусстве...” (Функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского “Леонардо да Винчи”», 2008), И. А. Сухановой («Два уровня вербализации

⁵³ М.: МИК, 2002.

⁵⁴ Мещерякова А. В. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX – XX веков: на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03. Владимир, 2015. С. 179.

элементов картины в художественном тексте (на материале романа Д. С. Мережковского “Леонардо да Винчи”)), 2005, и др.). Несколько меньший интерес с этой точки зрения вызывает у исследователей лирика Мережковского (о ней в аспекте связей с изобразительным искусством пишет Е. В. Синкина⁵⁵). Оставшаяся огромная часть наследия Мережковского или освещается в научной литературе в связи с несколько другим кругом проблем (как, например, в работах А. В. Дехтярёнок о рецепции античных образов в «Юлиане Отступнике» и «Вечных спутниках» и др.), или ещё ждёт своих исследователей⁵⁶.

Таким образом, в степени изученности различных произведений Мережковского на предмет взаимодействия литературы и изобразительного искусства наблюдается значительная асимметрия. Мы в данной работе концентрируемся на некоторых из тех текстов, которым до сих пор не уделялось, на наш взгляд, должного внимания в рамках обозначенной проблемы, а также продолжаем рассмотрение в заявленном аспекте текстов, уже становившихся объектом изучения исследователей.

Однако прежде чем перейти непосредственно к анализу сочинений писателя с точки зрения места и роли изобразительного искусства в его литературном и литературно-критическом творчестве, представляется уместным обратиться к вопросу об осмыслении Мережковским как одним из основоположников русского символизма сфер эстетического и этического – вопросу, непосредственно связанному с трактовкой Мережковским искусства, его сущности, целей и задач.

⁵⁵ Синкина Е. В. Архитектурно-живописный код поэзии Д. С. Мережковского // Филологический анализ текста. Барнаул: Изд-во БГПУ, 2004. Вып. V. С. 117 – 122; Она же. Пейзажи-настроение в лирике Д. С. Мережковского // Культура и текст – 2005: В 3 т. СПб.; Самара; Барнаул: Изд-во БГПУ, 2005. Т. 2. С. 34 – 39, и др.

⁵⁶ Многие работы специалистов по изучению жизни и творчества Мережковского упоминаются в исследовании А. А. Холикова «Основные научные работы о Д. С. Мережковском: материалы к библиографии» (2011) и в его диссертации «Прижизненное полное собрание сочинений как структурно-семантическое единство в творчестве русских писателей (Д. С. Мережковский)» (дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. М., 2014), а также, например, в кн.: Русская литература конца XIX – начала XX века: библиографический указатель. Том I (А – М). М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 901 – 924.

§ 2. Д. С. Мережковский о проблеме соотношения эстетики и этики

В литературе, посвящённой вопросам русского модернистского искусства рубежа XIX – XX вв., справедливо отмечается, что «модернизм рождался из осознания кризиса старых форм культуры – из разочарований в позитивизме, в возможностях науки, рационалистических знаний и разума, из кризиса христианской веры, из недовольства “упадком” литературы <...>»⁵⁷. Отразились эти «разочарования» и «недовольство» прежде всего в русском символизме – первом модернистском течении в России, заявившем о себе в начале 1890-х гг. Символисты осознавали необходимость обновления художественного арсенала искусства, настаивали на поиске и воплощении новых эстетических принципов. Примечательно, что сама сфера эстетического у символистов заметно расширяется, включая в себя в том числе и аспекты, традиционно соотносимые со сферами этики, морали, религии. Это позволяет говорить о возникновении такого феномена, как «панэстетизм», основополагающим признаком которого является «осмысление основ мироустройства в эстетических категориях (красота – безобразие, гармония – хаос и т. д.), а не та или иная оценка противопоставляемых понятий»⁵⁸.

Характерным примером служит выступление Д. С. Мережковского, послужившее точкой отсчёта истории русского символизма. Имеются в виду его лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитанные автором в 1892 г., а в 1893 г. изданные отдельной брошюрой. Полемизируя с критикой, требующей от искусства пресловутой «пользы» и стремящейся поставить литературу на службу, например, политическим или дидактическим целям, Мережковский не только отстаивает тезис о самоценности искусства, но и утверждает, что в искусстве

⁵⁷ Колобаева Л. А. Русский символизм. Указ. изд. С. 4.

⁵⁸ Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учён. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 459. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Тарту, 1979. С. 78.

аккумулируются красота и нравственность в их единстве. Более того, по мнению Мережковского, «сущность искусства <...> не исчерпывается ни красотой, ни нравственностью, — она выше, чем красота, и шире, чем нравственность, она — то начало, из которого равно вытекают и чувство изящного, и чувство справедливого, которое объединяет их в живом человеческом сердце и делает только справедливое прекрасным и только прекрасное — справедливым»⁵⁹. При этом подчёркивается специфичность понимания нравственности применительно к сфере искусства: «Высочайшее *нравственное* значение искусства вовсе не в трогательных нравственных тенденциях, а в бескорыстной, неподкупной *правдивости* художника, в его бесстрашной искренности. Красота образа не может быть неправдивой и потому не может быть безнравственной, только уродство, только пошлость в искусстве — безнравственны» (ВС, с. 448), — считает Мережковский (в обоих случаях курсив автора).

О том, насколько устойчивой во времени была позиция Мережковского, позволяет судить, например, его письмо от 11 мая 1914 г., адресованное В. А. Теляковскому (в то время директору Императорских театров). В этом письме, основываясь на размышлениях вокруг одного из эпизодов сценической истории конкретного произведения — пьесы З. Н. Гиппиус «Зелёное кольцо», — писатель приходит к более широким обобщениям. «Обвинение в безнравственности, — пишет Мережковский, — очень тяжёлое [обвинение] и будучи обращено к писателю, который признан талантливым, одарённым свыше, становится едва ли не самым тяжёлым из всех обвинений. Обвинять [его] в безнравственности значит обвинять его в бессовестном, преступном [зло]употреблении своим талантом»⁶⁰. «<...> Одно из двух: или художественно и правдиво или лживо и нехудожественно» (Драматургия, с. 667), — афористично заключает автор письма.

⁵⁹ Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб.: Наука, 2007. С. 450. Далее ссылки на это издание даются с пометой «ВС» и указанием страниц, например: ВС, с. 450.

⁶⁰ Цит. по: Мережковский Д. С. Драматургия. Томск: Водолей, 2000. С. 663. Далее ссылки на это издание даются в тексте с пометой «Драматургия» и указанием страниц, например: Драматургия, с. 663.

Возможно, впрочем, что дальнейшее расширение хронологических рамок и включение в них также эмигрантского периода жизни и творчества Мережковского (1919 – 1941) могло бы внести в наши рассуждения коррективы и привести нас к выводу, аналогичному тому, который выражен Н. Н. Берберовой, отмечавшей, что «мир» Мережковского-эмигранта «был основан на политической непримиримости к Октябрьской революции», причём все «вопросы эстетики, вопросы этики, вопросы политики, религии, науки» отходили на второй план, подчиняясь лишь «одному: чувству утери России, угрозы России миру, горечи сознания, что его никто не слышит в его жалобах, проклятиях и предостережениях»⁶¹.

Примечательно, однако, что во взглядах на отношение Мережковского к вопросам эстетического, этического, религиозного, общественно-политического характера современники писателя были далеко не всегда солидарны друг с другом. Так, в отличие от Берберовой, подчёркивавшей первичность для позднего Мережковского его политических убеждений, определявших собою и отношение писателя к сферам, более или менее далёким от политики, М. О. Цетлин обращает внимание на превалирование именно этической проблематики в сознании Мережковского. Символистам, которые в большинстве своём «были эстетами, чуждыми вопросам общественности и морали, политики и религии», Цетлин противопоставляет Мережковского, которого – пусть и «в иной, преображённой форме» – занимали «вопросы этики, общественности, вечной правды и правды на земле, которые <...> издавна владели душами русских читателей»⁶². Симптоматична внутренняя противоречивость, неоднозначность, которой проникнуты суждения Л. И. Шестова, в одной и той же работе утверждающего, что «Мережковский высказывает то или иное убеждение лишь потому, что оно сейчас пришлось ему по вкусу и соблазнило его *с чисто эстетической стороны*» (курсив наш), и одновременно причисляющего

⁶¹ Берберова Н. Курсив мой <фрагмент> // Д. С. Мережковский: pro et contra. Указ. изд. С. 492 – 493.

⁶² Цетлин Мих. Д. С. Мережковский (1865 – 1941) // Д. С. Мережковский: pro et contra. Указ. изд. С. 409.

Мережковского к «моралистам», говоря о его «морализирующем идеализме»⁶³. Суждения В. Я. Брюсова, то выступавшего соратником Мережковского по созданию «нового искусства», то соперничавшего с ним за право считаться «вождём» русского символизма, напротив, отмечены категоричностью в утверждении этических основ мировоззрения Мережковского: «<...> В литературе (включая в неё и поэзию) он (Мережковский. – М. Б.) всегда видит не цель, но средство для выражения своих идей. В его книгах и статьях этика всегда преобладает над эстетикой, “что” над “как”»⁶⁴.

Следовательно, говоря о синтезе, мы имеем в виду не только взаимодействие различных видов искусства, но и шире – различных жизненных сфер. В идею синтеза также может быть включено и рассуждение о соотношении этических и эстетических компонентов в искусстве.

В этом контексте особенно значимым выглядит совпадение идей об искренности художника и нравственности в искусстве, чётко выраженных Мережковским ещё в 1892 – 1893 гг., с более поздними суждениями Брюсова, высказанными им, в частности, в статьях «Об искусстве» (1899) и «Священная жертва» (1905). В первой из них читаем: «Кто дерзает быть художником, должен быть искренним – всегда без предела»⁶⁵. Важно также, что далее, развивая мысль об искренности художника, Брюсов – в отличие от Мережковского – утверждает его право на имморализм: «Душа по своей сущности не знает зла. Чем яснее поймёт кто свою душу, тем чище и возвышеннее будут его думы и чувства. <...> Нет осуждения чувствам истинного художника. Иное в отдельности ещё неполная правда, но, как часть души, может быть необходимым. Истинно понятое зло всегда ступень на бесконечном пути к совершенству»⁶⁶.

Процитированная работа Брюсова появилась в 1899 г. Но уже десятилетием раньше вопросом о сложном, способном приобретать взаимоисключающий

⁶³ Шестов Л. Власть идей // Д. С. Мережковский: pro et contra. Указ. изд. С. 115, 120, 119.

⁶⁴ Брюсов В. Д. С. Мережковский как поэт. Указ. изд. С. 300.

⁶⁵ Брюсов В. Я. Синтетика поэзии: мысли и замечания. М.: КРАСАНД, 2010. С. 140.

⁶⁶ Там же.

характер соотношении художнического дара и нравственного чувства задаётся Мережковский. Обращаясь в одном из своих эссе к анализу писем Г. Флобера⁶⁷, Мережковский рассуждает так: «Если природа не одарила волю художника непоколебимой стойкостью, не дала сердцу его неисчерпаемого источника любви, то эстетическая отвлечённость может мало-помалу заглушить нравственные инстинкты <...>. В таком случае категории добра и зла, с которыми больше всего имеют дела люди реальной жизни, воли, действия, стираются в мирозерцании писателя (читай: вообще творца, художника. – М. Б.) категориями прекрасного и уродливого, типичного и нехарактерного, интересного с художественной точки зрения и неинтересного. Зло, порочность притягивают воображение поэта, если они облечены в неотразимо привлекательные формы, если они прекрасны и могучи; добродетель кажется бесцветной и ничтожной, если она не представляет материала для поэтического апофеоза» (ВС, с. 137).

Проблема «гений и злодейство» будет волновать Мережковского на протяжении ряда лет и станет одной из ключевых в его романе «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)». Показательно, что для её решения писатель выбирает судьбу живописца, обращающегося в своём творчестве ко всем сторонам бытия. В области изобразительного искусства данная проблема выступает нагляднее в прямом смысле слова. Высветить эту проблему писателю позволяет, в частности, введение в роман образа ученика Леонардо – молодого живописца Джованни Бельтраффио. Для него вопрос о соотношении культуры и религии, эстетического наслаждения и понятий о религиозной истине, о грехе становится источником тяжких сомнений и постоянных душевных мук, которых Джованни в конце концов оказывается не в силах вынести. Пытаясь сделать однозначный выбор между искусством и нравственностью и отдавая предпочтение то внеморальному искусству, то узкой религиозной догме, ученик оказывается не в состоянии разрешить загадку личности и творчества своего учителя, в произведениях, да и в самом облике, характере, привычках, жизни которого

⁶⁷ Впервые опубликовано в журнале «Северный вестник» (1888. № 12. Отд. II. С. 27 – 48) под загл. «Флобер в своих письмах», позднее вошло в книгу «Вечные спутники».

проглядывают, как кажется Джованни, попеременно (или даже «вместе») то светлый лик Христа, то страшный, но притягательный образ Антихриста.

Для тех, кто окружает Леонардо да Винчи, остаётся непонятным, как может художник одновременно создавать прекраснейшие живописные полотна (в том числе на евангельские сюжеты) и аппарат для подслушивания, так называемое Дионисиево ухо, чертежи смертоносных военных машин; жалеть и беречь насекомых и с хладнокровным вниманием всматриваться в лица осуждённых на казнь, спокойно фиксируя в своих записных книжках или в памяти малейшие изменения в выражении этих лиц. Сомнения Бельтраффио заставляют читателя задуматься о том, является ли это отражением присущего Леонардо бесстрастия, идеала отношения истинного художника к миру, или трактовкой личности мастера Возрождения с позиций «новой красоты», утверждаемой «по ту сторону добра и зла», которую предлагает автор.

В критике и в исследовательской литературе предлагались различные, иногда оппозиционные по отношению друг к другу, точки зрения на эту проблему. Так, А. А. Холиков указывает: «В 1890-е годы писатель расширит границы прекрасного вплоть до поэтизации зла. Идея так называемой “новой красоты” будет связана с ницшеанским периодом творчества Мережковского и воплотится в романах о Юлиане Отступнике, Леонардо да Винчи и сборнике “Новых стихотворений”»⁶⁸. По замечанию З. Г. Минц, Мережковский в романе о Леонардо да Винчи «настойчиво подчёркивает внеморальность Познания и Творчества»⁶⁹. С исследовательницей спорит О. В. Дефье, утверждая, что «увлечённость Д. Мережковского ницшеанской образной символикой и, одновременно, попытка создать концепцию творчества, основанную на “новой красоте”, вызвали у критики (имеется в виду прежде всего современная писателю критика. – М. Б.) устойчивую иллюзию восприятия Леонардо да Винчи

⁶⁸ Холиков А. Дмитрий Мережковский: Из жизни до эмиграции: 1865 – 1919. СПб.: Алетейя, 2010. С. 49.

⁶⁹ Минц З. Г. О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Мережковский Д. С. Христос и Антихрист: Трилогия. Т. 1. М.: Книга, 1989. С. 17.

как презревшего моральные нормы “сверхчеловека”»⁷⁰. По мнению О. В. Дефье, «немыслимую для Ф. Ницше взаимозависимость творчества и морали Д. Мережковский вместе со своим героем мотивировал умением постичь глубинное миросогласие, осознать пропорциональность определяющих его сил»⁷¹. Иная (на наш взгляд, наиболее адекватная концепции романа) трактовка предложена Л. А. Колобаевой, которая считает, что «в изображении эпохи Итальянского Возрождения и Леонардо да Винчи, творца культуры, претворена мысль о том, что “культура оказалась шире христианства”», но она в своих морально-нравственных основах «нуждается в соединении, синтезе с религией»⁷².

Впрочем, вероятно, на подобное разнообразие прочтений и ориентирован текст романа Мережковского – романа символистского, с его неоднозначностью, «мерцанием» образов, множественностью мотивировок, богатством реминисцентного плана. Но если у Мережковского речь идёт преимущественно о вариативности интерпретаций художественного произведения (примем во внимание, что утверждавший в 1890-е гг. равнозначность «двух правд» – христианской и языческой – в религиозной сфере Мережковский позднее отказался от этих воззрений), то для старших символистов в целом был характерен релятивизм. Так, Брюсов последовательно декларирует множественность истин. Например, в его письмах встречаются замечания, что «истин много и часто они противоречат друг другу»⁷³. Знавший Брюсова В. Ф. Ходасевич фиксирует его высказывание: «Очень вероятно, что на каждый вопрос есть не один, а несколько истинных ответов, может быть – восемь. Утверждая *одну* (курсив автора. – М. Б.) истину, мы опрометчиво игнорируем ещё

⁷⁰ Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). М.: Мегатрон, 1999. С. 42.

⁷¹ Там же. С. 45.

⁷² Колобаева Л. А. Тотальное единство художественного мира (Мережковский-романист) // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. М.: Наследие, 1999. С. 12.

⁷³ Цит. по: Ильёв С. П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. К.: Лыбидь, 1991. С. 95.

целых семь»⁷⁴. Нашла своё воплощение эта идея и в литературном творчестве поэта (особенно ярко – в стихотворениях «Я», 1899; «З. Н. Гиппиус», 1901).

До сих пор, отмечая моменты сходства и различия между воззрениями писателей, обозначивших начало эры символизма в России, мы не касались вопроса о том, как обозначенные параллели могут быть квалифицированы: правомерно ли говорить (хотя бы в данном случае) о зависимости одного автора от другого, или перед нами лишь некоторые примеры типологических схождений. Конечно, можно было бы предположить, что имело место непосредственное влияние Мережковского на Брюсова, учитывая, что тот ещё в юности увлекался творчеством старшего поэта, «отыскивая и выписывая разбросанные по журналам стихотворения (Мережковского. – М. Б.). По его собственному признанию, к началу 1890-х годов это имя становится ему “особенно дорого”, а книга “Символы” делается его “настойной книгой”» (Кумпан, с. 55). Однако все суждения о «генетических» связях в литературе остаются гипотетическими, если мы не располагаем однозначными свидетельствами, которые подтверждают (или опровергают) факт влияния. Параллели, на которых было в данном случае сосредоточено наше внимание, с большей уверенностью можно рассматривать как проявление эстетических (и отчасти мировоззренческих) устремлений символизма, которые включают нацеленность на синтетическое мировосприятие.

Мережковский и Брюсов, безусловно, воплощают эти устремления неодинаково, но показательны само обращение обоих писателей к сходным проблемам эстетико-философского характера и тот путь их решения, который избирает для себя каждый из авторов. В этом сказывается их принадлежность к старшему поколению русских символистов, которому в целом были свойственны представления о примате красоты над моралью и выдвижение на смену этическим оценкам критериев из области эстетики. При этом невозможно не заметить, что Брюсов предстаёт более «правоверным» старшим символистом, у которого – перефразируя его собственное выражение – эстетика преобладает над этикой, в то время как «эстетическая концепция

⁷⁴ Ходасевич В. Из очерка «Брюсов» // Серебряный век. Поэзия. М.: АСТ, Олимп, 1997. С. 119.

Д. С. Мережковского <...> органично связана с этической проблематикой искусства»⁷⁵.

Подытожим сказанное в данной главе двумя основными **выводами**:

1. В настоящее время проблемное поле, связанное с вопросами взаимодействия и синтеза искусств и с многообразными опытами претворения «синтетических» концепций в литературные тексты и произведения других видов искусства, активно осваивается исследователями, представляющими различные научные отрасли, включая литературоведение. Наряду с этим «в последние десятилетия возрос авторитет междисциплинарных теорий изучения литературы, открыв широкие возможности для интерпретации взаимодействия разных семиотических систем в пределах прозаического или стихотворного текста»⁷⁶.

2. Вопросы эстетического характера в их соотношении с вопросами других сфер (прежде всего этики, морали, религии), с особенной остротой заявившие о себе в переломную эпоху рубежа XIX – XX вв. и занимавшие умы многих современников Мережковского, не могли не найти отражения и в его творческом опыте. В решении этих вопросов писатель, стоявший у истоков русского символизма, не столько движется в общем русле первого модернистского течения в России, сколько намечает собственный путь, устремлённый к синтезу, в частности, этических и эстетических начал, видя в искусстве залог грядущего соединения исторически разделённых и часто противопоставляемых друг другу сфер.

В завершение данной главы укажем на некоторые аспекты, разработка которых, думается, могла бы быть плодотворна как для будущего углублённого изучения творчества конкретных авторов (в том числе Д. С. Мережковского), так и для дальнейшей интенсификации научного осмысления истории русской литературы в её взаимодействии с другими видами искусства. В качестве

⁷⁵ Пчелина О. В. Указ. соч. С. 121.

⁷⁶ Рубинс М. Указ. соч. С. 5.

возможных научно-исследовательских перспектив в данной области могут быть обозначены:

- установление и детальное рассмотрение фактов влияния на наследие избранных авторов, а также целых направлений, течений, школ в литературе принципов, характерных для других видов искусства (от древнейшего до современного);

- осмысление преемственности и новаторства различных писателей, поэтов, драматургов по отношению к традициям русской и мировой словесности в сфере взаимодействия литературы с другими видами искусства.

ГЛАВА 2
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО
В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ РАБОТАХ
Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО 1880-Х – НАЧАЛА 1900-Х ГГ.

§ 1. Метафора пластического искусства в книге «Вечные спутники»

То, что выбор «вечных спутников» – «героев» литературно-критических сочинений Д. С. Мережковского, составивших одноимённую книгу, – «концептуален», уже отмечалось в литературоведении⁷⁷. Очевидно, эта концептуальность обусловлена главным образом тем, что Мережковский, выступая как критик субъективно-художественный, ориентированный на субъективное восприятие объекта исследования, «прежде всего желал бы <...> показать за книгой живую душу писателя – своеобразную, единственную, никогда более не повторявшуюся форму бытия; затем изобразить действие этой души – иногда отдалённой от нас веками и народами, но более близкой, чем те, среди кого мы живём, – на ум, волю, сердце, на всю внутреннюю жизнь критика, как представителя известного поколения» (ВС, с. 5). Мережковский признаётся: «Я не знаю более сладкого и глубокого ощущения, чем то, которое испытываешь, встречая свои собственные, никому не высказанные мысли в произведении человека далёкой культуры, отделённого от нас веками. Тогда только перестаёшь на мгновение чувствовать себя одиноким и понимаешь общность внутренней жизни всех людей, общность веры и страданий всех времён» (ВС, с. 40).

Одним из важнейших начал этой общности в «Вечных спутниках» как на идейном, так и на стилистическом и композиционном уровнях выступает развёрнутая метафора пластического, в том числе изобразительного, искусства. Практически в каждом эссе, вошедшем в книгу, художественное своеобразие своих «героев» и собственное отношение к их творчеству Мережковский

⁷⁷ См.: Холиков А. Дмитрий Мережковский: Из жизни до эмиграции: 1865 – 1919. Указ. изд. С. 48.

стремится выразить через сравнение художников слова с живописцами, скульпторами, архитекторами, а их текстов – с картинами, изваяниями, архитектурными сооружениями.

Так, в работе о М. де Сервантесе Сааведра (1889) Мережковский сравнивает испанского писателя с художником-колористом: «<...> Я скажу несколько слов о художественных приёмах Сервантеса. При изображении человеческого мира гениальный поэт обладает всеми красками – от ярких эффектов до самых нежных полутонов. <...> Всё, что относится к человеческому миру – внутренность домов, особенно наружность действующих лиц, костюм, пищу, он описывает с самыми мелкими подробностями, как истинный колорист, так что интимный, домашний быт Испании XVII века воскресает перед нами с изумительной полнотой и точностью. Сервантес не забывает сообщить нам, какого цвета были занавески на окнах гостиницы и какие именно фигуры были на них изображены; он описывает наружность, покрой платья, качество материи, упряжь на коне случайного спутника, который попался Дон-Кихоту на большой дороге. Он не пропустит ни одной детали в той сцене, где Санчо в обществе весёлых капуцинов с блаженством прикладывается губами к громадному меху с вином, уплетает ломти пшеничного хлеба и козьего сыра, облизывая бумагу, в которую они были завёрнуты. Длинная, костлявая фигура Дон-Кихота, в комическом вооружении, на благородном Россинанте, и Санчо, с толстым животом и тонкими ногами, на добродушном осле, возникают перед глазами так живо, как будто мы читали не роман, а долго смотрели на яркую картину» (ВС, с. 89 – 90).

В том же эссе Сервантес предстаёт и как искусный скульптор: «Представитель романского духа, он озаряет мельчайшие подробности человеческой жизни спокойным, тёплым, прозрачным светом, как южное солнце на фоне голубого неба вырезывает тончайший архитектурный рисунок мраморного здания. <...> Там, где нужно, резец Сервантеса высекает изваяния в цельной каменной глыбе, но это не мешает ему останавливаться на отделке мелких подробностей, изящных, миниатюрных камней» (ВС, с. 90 – 91).

Размышляя о произведениях Ф. М. Достоевского (работа 1890 г.), Мережковский обращает внимание на «мрачный, тяжёлый и вместе с тем обаятельный колорит» (ВС, с. 179) множества сцен, которые, что тоже знаменательно, называет «картинами», и на «городские пейзажи», которые Достоевский, по наблюдению критика, «рисует <...> очень поверхностно, лёгкими штрихами, даёт не самую картину, а только настроение картины» (ВС, с. 180).

Роман «Обыкновенная история» И. А. Гончарова (эссе 1890 г.), которого критик противопоставляет трём другим великим писателям («Тургенев опьянён красотой, Достоевский – страданиями людей, Лев Толстой – жаждой истины <...>. У Гончарова нет опьянения», ВС, с. 198), представляется Мережковскому «огромным зданием <...> эпопеи» (там же), а сам Гончаров, создавший в романе «Обрыв» тонкий, сложный, изменчивый характер художника (!) Бориса Райского, – живописцем, «который задумал бы нанести на полотно радугу: неуловимая нежность тонов, мимолётность, бесчисленность оттенков и отблесков» (ВС, с. 204).

В поэте А. Н. Майкове автора «Вечных спутников» с самого начала привлекает то, что Майков, сын «даровитого живописца» (ВС, с. 213), «истинного художника не только по таланту, но и по жизни» (там же), и сам «в молодости <...> занимался живописью» (ВС, с. 215). Особенно импонирует Мережковскому преемственность музыки Майкова по отношению к её «старшей сестре – строгой музы Греции и Рима» (ВС, с. 214). Вспомним, что в начале 1890-х гг. (а работа о Майкове появилась в 1891 г.) Мережковский как раз переживает увлечение античностью, ставшее одним из ключевых моментов его духовной биографии.

Но Майков для Мережковского – не только живописец, создающий «изящные итальянские акварели» (ВС, с. 226), и «неподражаемый пластик» (ВС, с. 215), но и – даже в большей мере – скульптор, высекающий из мрамора «дивные изваяния» (ВС, с. 228). Вот как Мережковский характеризует, например, шуточное произведение поэта «Претор»: «<...> Это – безделка, но она высечена

из мрамора, и каждая крупинка белоснежного паросского камня насквозь пропитана солнцем Рима, искрится, живёт и дышит» (ВС, с. 221). Примечательно, что в связи с образом поэта-скульптора в статье о Майкове развивается мотив выбора материала мастером. Именно неверным выбором материала объясняет критик неудачу, постигшую, с его точки зрения, Майкова как создателя образов христиан в «Двух мирах»: «Он (Майков. – М. Б.) побоялся взять древний паросский мрамор, чтобы изваять своих христиан <...>; думая, что одухотворённые фигуры выйдут слишком тяжёлыми и чувственными из античного материала, он заменил его чем-то вовсе не благородным, чем-то похожим на гипс дешёвых современных статуэток. <...> У Майкова в его скульптурных группах христианские фигуры прикреплены – как это делают посредственные ваятели – на железных прутьях <...>, и кажется, вот-вот они упадут и разобьются вдребезги» (ВС, с. 225).

Эссе о Марке Аврелии (1891) представляет интерес для нашего исследования главным образом тем, что в нём Мережковский – возможно, приоткрывая перед нами и свою творческую лабораторию, – заостряет внимание на подмеченном им факте влияния колорита (в широком смысле) художника на манеру человека пишущего, причём даже не собственно писателя, а учёного, мыслителя. Противопоставляя по языку сочинения Э. Ренана работам И. Тэна и отмечая, что «язык Тэна стремится к чрезмерному изобилию образов, к роскоши и силе», что он «не чужд пестроты, гипербола и преувеличений», критик с уверенностью выражает мысль о том, что «Тэн подражает колориту Рубенса, которого он любит» (ВС, с. 29).

Обратимся, далее, к работе о П. Кальдероне де ла Барка (1891). Рассуждения об авторской индивидуальности Кальдерона Мережковский соединяет с указанием на характерные особенности испанской драмы в целом, которые объясняет в терминах архитектуры: «На сцене появляются рядом с королями и дамами шуты и комические простонародные типы. В архитектуре испанской драмы царствует неправильный готический стиль. Рядом с фигурами рыцарей и святых чудовищные звери и смеющиеся, безобразные лица дьяволов,

как в средневековых соборах. <...> И самый стих испанской драмы – обрывистый, короткий и быстрый, подобен тонким, стрелчатым столбикам в готических соборах, как будто стремящихся к небу, – в противоположность плавному, будто широко расстилающемуся античному ямбу, который своей торжественной гармонией напоминает очертания древнего храма» (ВС, с. 72 – 73). Здесь мы встречаемся с одним из тех характерных для сборника «экфрастических сравнений», которые, по точному замечанию А. В. Мещеряковой, «дают визуальный эквивалент рассматриваемого литературного произведения, образа, мотива, позволяют наиболее адекватно отразить авторское восприятие эстетического объекта»⁷⁸.

Далее, наряду с метафорой изобразительного искусства как одним из важнейших принципов организации текста «Вечных спутников», выделим среди развивающихся в сборнике мотивов те, которые в этой книге (как и в хронологически близких ей романах первой трилогии Мережковского) наиболее тесно связаны со сферой искусства вообще и изобразительного искусства в частности. Это прежде всего мотивы камня (мрамора) и солнца.

Мотив прекрасного камня – мрамора, из которого было создано большинство скульптур и зданий античности, – развивается преимущественно в тех эссе критика, где писатели сравниваются со скульпторами, а именно в эссе «Сервантес» и «Майков». Стоит отметить, что в целом в работах начала 1890-х гг. (за исключением, может быть, очерка «Акрополь», к которому мы обратимся ниже) мотив мрамора не достигает той полноты своего развития, которую он обретёт в «Юлиане Отступнике». В романе мотив мрамора становится одним из ведущих. Мраморные изваяния видит Юлиан, будучи ещё ребёнком, во дворе дома языческого жреца Олимпиодора; «на высокой мраморной башне»⁷⁹ происходит важный не только для данного романа, но, вероятно, и для всего

⁷⁸ Мещерякова А. В. Указ. соч. С. 129.

⁷⁹ Мережковский Д. С. Христос и Антихрист: Трилогия: В 2 т. М.: ТЕРРА – Кн. клуб, 2000. Т. 1: Смерть богов (Юлиан Отступник): Роман; Воскресшие боги (Леонардо да Винчи): Роман: Кн. 1 – 9. 2000. С. 61. Далее ссылки на это издание романа даются в тексте с пометой «ЮО» и указанием страниц, например: ЮО, с. 61.

творчества Мережковского разговор Юлиана с Максимом Эфесским, предсказывающим соединение «правды Титана с правдой Галилеянина» (ЮО, с. 62); на мраморной вилле проводит свои последние дни Мирра (значение этого образа в творческом сознании Мережковского мы предлагаем осмыслять исходя из текста не только романа, но и статьи «О причинах упадка...», см. об этом гл. 3, § 1); «красота древних изваяний» (ЮО, с. 204) из мрамора настойчиво противопоставляется в романе «уродству <...> человеческих тел» (там же); и даже живые природные существа – жертвенные быки «совершенной красоты» (ЮО, с. 250) – напоминают Юлиану «изображения священных тельцов на древних эллинских мраморах» (там же). В следующей главе, при анализе романов, пьес и лирики Мережковского, мы обратимся также к связанному с мотивом мрамора мотиву «оживающей» статуи.

Мотив солнца, который будет играть важную роль в трилогии «Христос и Антихрист», находит своё выражение и в эссе, работа над которыми, очевидно, велась одновременно с работой над романом «Юлиан Отступник», открывающим трилогию. В эссе о Майкове мотив солнца напрямую связывается автором с представлениями об античности и в частности об античном искусстве. Но при этом солнце «диктует» и освещённость поверхностей, определяет игру теней, само «играет» с тональностью предметов: «Для Фета и Полонского светит влажное, туманное солнце, и под его лучами все резкие очертания предметов расплываются; звуки становятся глухими и таинственными, краски – тусклыми и нежными. Солнце Майкова – это вечное солнце Эллады и Рима; оно сияет в сухом и прозрачном воздухе каменистой южной страны; резкие тени и ослепительные пятна света, контуры всех предметов определённые и точные до последних мелочей, краски без оттенков и полутонов достигают крайнего напряжения, звуки раздаются звонко и отрывисто, ни гипербола, ни музыкальной неопределённости, ни эха, ни колебаний света, ни сумерек. Стих Майкова изумительной точностью, чувством меры и неподражаемой пластикой напоминает античных поэтов» (ВС, с. 216).

Тоже связанным с античным миром, но излучающим совсем другой свет (слабый, приглушённый – как бы предвосхищающий «освещение» ряда сцен в романе «Леонардо да Винчи») и вызывающим совсем другое настроение солнце предстаёт в эссе «Марк Аврелий»: «Бывают осенние дни, когда летние грозы прошли, а поздние ненастья ещё не наступили, – когда в туманном воздухе, в мягком, бледном свете солнца царит усталость, нежная грусть и успокоение, как будто примирение со смертью... Такой осенний день в истории – век императора Марка Аврелия» (ВС, с. 31).

В нетривиальном контексте, соединяющем традиционное метафорическое представление мысли как света и свойственную литературно-критической прозе Мережковского «архитектурную» метафору, оказывается мотив солнечного света в эссе о Кальдероне: «Свет человеческой мысли, вечные вопросы о жизни и смерти проникают и в драму Кальдерона, но только пройдя сквозь католические догматы, подобно тому как лучи солнца проникают в готическую церковь сквозь разноцветные стёкла окон, окрашиваясь в яркие цвета» (ВС, с. 73).

Намечая параллель с мотивом солнца в романе «Юлиан Отступник», отметим, что нам представляется убедительной точка зрения, выраженная М. А. Ковыриным в диссертации «Языческая символика в художественном мире трилогии Д. С. Мережковского “Христос и Антихрист”» (2008)⁸⁰. Исследователь пишет об «архетипе Солнца как проекции Христа на современную действительность»⁸¹ и отмечает, что Мережковский «соотносит идеи архетипов Солнце и Христос с собственной Религией Третьего Завета, в которой язычество является предтечей христианства»⁸². Подчеркнём также амбивалентность образа солнца в романе «Юлиан Отступник», где данный образ двоится на радостно

⁸⁰ Ковырин М. А. Языческая символика в художественном мире трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Елец, 2008. 196 с.

⁸¹ Ковырин М. А. Языческая символика в художественном мире трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Елец, 2008. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/yazycheskaya-simvolika-v-khudozhestvennom-mire-trilogii-ds-merezhkovskogo-khristos-i-antikhr> (дата обращения: 20.04.2013).

⁸² Там же.

сияющее и животворящее «солнце Эллады» (о котором Мережковский писал ещё в эссе «Майков») и губительное солнце пустыни. В «Вечных спутниках», если рассматривать работы, написанные как до, так и после романа, эта оппозиция усложняется, становясь уже трёхчленной. «Вечное солнце Эллады» (эссе о Майкове, Ибсене, Плинии Младшем) оказывается противопоставленным не только «смертоносным стрелам Гелиоса» («Акрополь»), но и «мягкому», «бледному», будто усталому осеннему солнцу («Марк Аврелий»).

Обозначившиеся в рассмотренных работах начала 1890-х гг. мотивы, к которым прибавятся и другие, не менее значимые, не утратят своей актуальности в творческом сознании Мережковского на всём протяжении последнего десятилетия XIX в. и будут развиваться как в более поздних эссе «Вечных спутников» (о Плинии Младшем, М. Монтене, И. С. Тургеневе, А. С. Пушкине и др.), в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», так и в художественных произведениях писателя. Однако подробное изучение воплощения данных мотивов в творчестве Мережковского, не принадлежа к числу основных задач настоящей работы, может, очевидно, составить предмет отдельного исследования.

§ 2. Сфера изобразительного искусства

в статьях Д. С. Мережковского 1880-х – 1890-х гг., не вошедших в книгу «Вечные спутники»

В предшествующем параграфе наше внимание было сосредоточено по преимуществу на значимой черте критического мышления и стиля Мережковского-эссеиста – устойчивой, образующей архитектурный «каркас» книги «Вечные спутники» метафоре, воплотившейся в системе развёрнутых сравнений «героев» литературно-критических работ Мережковского с живописцами, скульпторами, архитекторами, а их текстов – с произведениями соответствующих видов изобразительного искусства. Симптоматично, что данная

метафора не только способствует «скреплению» в единое целое корпуса эссе «Вечных спутников», посвящённых разным авторам, в том числе представителям отдалённых друг от друга эпох и несхожих национальных литературных традиций, но и пронизывает ряд статей, создававшихся критиком в те же годы, что и составившие сборник тексты, но в книгу не включённых.

Так, уже в дебютном выступлении Мережковского-критика – статье 1888 г. «Старый вопрос по поводу нового таланта. (“В сумерках” и “Рассказы” Чехова)» – проявляет себя та метафора изобразительного искусства, которая затем станет одной из стилевых доминант «Вечных спутников». Подобно тому, как творческий мир «персонажей» литературно-критического сборника будет постигаться Мережковским посредством сравнения их с мастерами разных видов изобразительного искусства, особенности чеховского таланта в этой работе трактуются через сравнение писателя с художником. «Герои его (Чехова. – М. Б.) рассказов, – пишет Мережковский, – никогда не бывают безличными, но автор изображает их чересчур уж внешними, акварельными чертами» (ВС, с. 358). В другом месте критик замечает по поводу одного из чеховских героев, огородника Савки из рассказа «Агафья»: «Остаётся жалеть, что г. Чехов обрисовал его чересчур эскизными, лёгкими штрихами, что он не развил этого интересного типа, не прибавил побольше реальных, бытовых черт в его биографию и характер, не превратил поэтического силуэта на фоне зари – в живого человека» (ВС, с. 363).

Сходную характеристику получает в работе 1889 г. В. Г. Короленко. По оценке Мережковского, он, «как и все молодые беллетристы, рисует свои типы несколько эскизно» (ВС, с. 397), но в данном случае «эскизность» связывается критиком не с недостатком в том или ином созданном автором образе «реальных, бытовых черт», а с тем, что изображаемый писателем «в высшей степени благородный и новый тип протестующего униженного» (там же), который «мог бы послужить отличной темой для широкой эпической картины» (ВС, с. 398), у Короленко находит воплощение лишь «в отрывочных очерках

и новеллах, а не в крупном, законченном художественном произведении» (ВС, с. 397).

Параллель с Чеховым возникает и тогда, когда критик отзывается о пейзажах в рассказах Короленко. Автор статьи отмечает, что писателю «лучше всего удаются <...> пейзажи с широкими, очень простыми очертаниями, где много воздуха, света и дали и мало миниатюрных, детальных чёрточек» (ВС, с. 406), а к «миниатюрной живописи природы» «художественный темперамент» Короленко, напротив, «мало приспособлен, да кроме того, в этом роде описаний он имеет такого опасного, почти непобедимого соперника, как г. Чехов» (там же).

Характерен также фрагмент, где Мережковский, выделяя в качестве основных «художественных приёмов» Короленко «простые и резкие очертания пейзажа и не менее простые и резкие контуры драматического действия» (ВС, с. 409), называет писателя приверженцем «того метода в поэзии, который в живописи соответствует пластической школе Рафаэля» (там же). Критик поясняет: «Он (Короленко. – М. Б.) выдвигает не колорит, а рисунок, не психологическое настроение, а скульптурный остов произведения, в противоположность В. Гаршину и Чехову» (там же). Последних двух авторов Мережковский воспринимает как «настоящих колористов тициановской школы», предпочитающих «рисунку, простым и резким очертаниям драмы – лирическое освещение, настроение, колорит» (там же). В этом пассаже как будто апробируется «методология» вошедшего в «Вечные спутники» эссе «Марк Аврелий» (1891), в котором, описывая стиль работ И. Тэна, Мережковский вспоминает о колорите полотен Рубенса (см. § 1 наст. гл.). Замечание же автора статьи о том, что «Короленко так же, как в общих архитектурных массах своих лучших произведений, остаётся истинным поэтом и в отделке второстепенных частей» (ВС, с. 404), предвосхищает характеристику, данную в одном из эссе «Вечных спутников» Сервантесу, который, по Мережковскому, подобно скульптору, «высекает изваяния в цельной каменной глыбе», не пренебрегая при этом и «отделкой» «мелких подробностей, изящных, миниатюрных камней» (см. § 1 наст. гл.).

Обращает на себя внимание также статья «Мистическое движение нашего века» (1893), которую автор начинает со сравнения двух миланских зданий, стоящих рядом, но выражающих собою «два непримиримых человеческих взгляда на жизнь» (ВС, с. 415). Одно из этих зданий – прекрасный «неоконченный мраморный собор», который критик называет «божественною мечтою средних веков», другое – торгово-промышленная галерея, в восприятии Мережковского представляющая собою лишь «бездушный железно-стеклянный сарай для товаров» и воплощающая современный буржуазный дух с его «идеалом разумного комфорта и утилитарной роскоши» (там же). Здесь перед нами уже не стремление литературного критика постичь творческий мир отдельного писателя через сравнение его манеры с «колоритом» художника или «почерком» скульптора, а попытка мыслителя через со- и противопоставление двух ярких, наглядных архитектурных образов передать «резкий контраст» (там же) принципиально разных типов мирозерцания – «мистического», утверждающего «связь человеческой души с Бесконечным» (ВС, с. 416), и «утилитарного», позитивистского, прикрывающего лозунгами пользы и удобства «внутреннее ничтожество», «плоскость и пошлость» (ВС, с. 415).⁸³

В сходном ключе развивается мысль Мережковского в работе «Памяти Тургенева» (1893), где по портрету конкретного писателя делается заключение о целом типе «*коренного* (курсив автора. – М. Б.) русского человека», каковым, по мнению автора статьи, был И. С. Тургенев не только по внешности, но «и по своему духу» (ВС, с. 422): «Глаза с тонким умом и нежною, русскою печалью, добрые, мудрые и грустные морщины, – это лицо старого русского

⁸³ В этой связи вспоминается также статья «Праздник Пушкина» (Мир искусства. 1899. Т. II. № 13 – 14. Отд. I. С. 11 – 20), появившаяся в преддверии празднования 100-летия со дня рождения поэта. В этой работе Мережковский противопоставляет недавнее недоумение и возмущение почестями, воздаваемыми памяти Пушкина, активной и крупномасштабной подготовке к юбилейным торжествам. С особенным вниманием пишет автор статьи об организованном А. С. Сувориным сборе пожертвований на «всероссийский» памятник Пушкину в Санкт-Петербурге. Анализируя отношение своих современников к вопросу о создании этой скульптуры, Мережковский, убеждённый в том, что «хлеб красоты не менее нужен <...>, чем хлеб насущный» (с. 18), прослеживает происходящие в духовной жизни народа перемены, одновременно и смешные, и страшные, и вселяющие обманчивую надежду на утоление народом своего «глада душевного».

крестьянина, только облагороженное и утончённое высокою культурой» (там же). В работе «О причинах упадка...», к которой мы подробнее обратимся ниже, Мережковский, истолковывая характеры и судьбы писателей, также апеллирует к их портретам. В частности, значимыми представляются критику живописный «образ одного из царей поэзии, увенчанных всемирною славой, Л. Толстого, в крестьянской одежде идущего за сохой, как он изображён на известной картине Репина» (ВС, с. 434; имеется в виду полотно И. Е. Репина «Пахарь. (Лев Николаевич Толстой на пашне)», 1887), и портрет К. М. Фофанова кисти того же художника (1888), запечатлевший поднятое «к своему лирическому небу уродливое и вдохновенное лицо» (ВС, с. 490) самого «неровного, болезненного и дисгармонического поэта» (ВС, с. 491) в русской литературе.

В статье «Вместо предисловия. К трагедии Софокла “Эдип-царь”» (1894) критик возвращается к метафоре изобразительного искусства, уподобляя древнегреческого трагика архитектору, а его произведение – храму, который венчает, «как символическая статуя <...>, образ чудовища с лицом женщины, с крыльями, с острыми когтями, с львиным туловищем, с опасной и загадочной речью – *Сфинкс* (курсив автора. – М. Б.), воплощение Судьбы, того Непознаваемого, что язычники называли Роком» (ВС, с. 503).

Сравнение писателя с живописцем вновь развёртывается в масштабной работе «Крестьянин во французской литературе. Очерки. I. Бальзак. II. Мишле» (1894). Разбирая роман О. де Бальзака «Крестьяне», Мережковский отмечает, что, за редким исключением, почти все «крестьянские типы в романе очерчены слегка, в профиль» (ВС, с. 511), причём от многих «типов романа, благодаря слишком сгущённым, мрачным краскам, веет <...> чем-то фантастическим» (ВС, с. 512). На «тенденциозно мрачные краски картины» (ВС, с. 523), созданной Бальзаком, критик неоднократно обращает внимание в посвящённом писателю разделе статьи.

Размышляя о «неоромантизме в драме» (одноимённая статья 1894 г.) и описывая «сложные, смутные грёзы, составляющие главный фон <...> действия» в сочинениях М. Метерлинка, Мережковский проводит параллель

с современной драматургу живописью. Критик считает, например, что при постановке пьес Метерлинка «декорации должны быть <...> простые, нероскошные, тусклые, с таинственной полустёртой окраской, напоминающие сны ребёнка, проникнутые наивным и глубоким символизмом, как произведения знаменитой английской школы живописи – *прерафаэлитов*» (ВС, с. 543, курсив автора). Далее, развивая и усложняя эту параллель, Мережковский отмечает, что «общий колорит, освещение в метерлинковских драмах – преднамеренно тусклое и нежное, как в картинах наивных итальянских мастеров, потемневших от старости, как у английских прерафаэлитов» (ВС, с. 547).

Для характеристики двух поколений европейских поэтов – «парнасцев» и неоромантиков («Новейшая лирика», 1894) – критик вновь обращается к аналогиям из мира искусства. «Парнасцев», которые «стремились главным образом передать *внешнюю* прекрасную или точную форму вещей», Мережковский сравнивает с «живописцами» и «ваятелями», противопоставляя им неоромантиков, желающих «выразить *внутреннюю*, таинственную сущность предметов» (в обоих случаях курсив автора) и в этом отношении напоминающих музыкантов. «Они, – пишет автор статьи, – заставляют расписывать в тумане резкие скульптурные формы, нарочно стирают краски, превращают их в слабые оттенки, они влюблены в звуки и в запахи» (ВС, с. 570).

Выделенные нами приёмы Мережковского-критика, которые в данной главе рассматриваются применительно к корпусу его эссе и статей 1880-х – 1890-х гг., находят своё воплощение в том числе и в программной работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892; публ. 1893), что представляется особенно значимым. Так, в связи с произведениями Гончарова, одно из которых в более раннем эссе (1890) характеризовалось как «огромное здание эпопеи» (см. § 1 наст. гл.), критик пишет теперь об «особенном, ни с чем не сравнимом чувстве широты и простора, которое возбуждает грандиозная архитектура» (ВС, с. 461), а созданные писателем характеры напоминают Мережковскому «отдельные статуи и барельефы, размещённые в здании» (ВС, с. 461 – 462) и составляющие «ряд символов,

нужных поэту, чтобы возвысить читателя от созерцания частного проявления к созерцанию вечного» (ВС, с. 462). Таких писателей, как Тургенев, Чехов и Ясинский, Мережковский именует «импрессионистами», имея в виду их «жадную впечатлительность» и способность замечать «неуловимое» (ВС, с. 488 – 490); повесть А. К. Шеллера-Михайлова «Эсфирь» (1893) аттестует как «великолепную экзотическую картину» (ВС, с. 490).

Примечательно, что наряду с авторами художественных произведений в статье «О причинах упадка...» метафора изобразительного искусства распространяется и на литературных критиков. «Художником в своих критических работах» предстаёт С. А. Андреевский, чьи статьи о писателях, на взгляд Мережковского, «похожи на портреты, набросанные быстрыми, воздушно-лёгкими штрихами карандаша» (ВС, с. 497).⁸⁴ Но Андреевский выглядит скорее исключением на общем фоне современной ему и автору «Причин упадка...» критики – фоне, характеризуемом Мережковским как «мёртвый колорит» (ВС, с. 437) «знакомом великорусского пейзажа» (ВС, с. 436). Контрастом по отношению к этому унылому, скучному фону выступает «почти неведомый до настоящих времён и всё более развивающийся род художественного творчества» – прокламируемая Мережковским субъективно-художественная критика, которая, быть может, и «теряет в яркости и силе» по сравнению с другими направлениями критики, но «выигрывает в бесконечном благородстве и нежности оттенков» (ВС, с. 444). К аналогии из мира изобразительного искусства – правда, на этот раз не живописного, а скульптурного – обращается автор статьи, истолковывая сущность нового

⁸⁴ Интересно сопоставить эти высказывания об Андреевском с характеристикой, которую даёт Мережковский в более позднем сочинении А. И. Урусову, проявившему себя отчасти в сфере литературной и театральной критики, но более известному своей деятельностью на юридическом поприще. В работе «Памяти Урусова» (Мир искусства. 1900. Т. IV. № 15 – 16. Отд. II. С. 36 – 37) Мережковский пишет: «Не художник сам, он (Урусов. – М. Б.) любил прекрасное, как любят родное, – кровною любовью, с бескорыстием, дающим художнику силу и веру в то, что нет совершенного одиночества даже на самых тёмных и пустынных путях искусства» (с. 37). В качестве «истинно-важных», «вечных» черт личности Урусова автор некролога выделяет его любовь к искусству, чуткое умение «свято чтить не одно содержание, но и форму прекрасного, не одну святую душу, но и святое тело человеческого Слова» (там же).

направления уже не в критике, а собственно в литературе. Давая трактовку понятию символа, Мережковский в качестве примера использует барельеф Парфенона, на что особенно интересно обратить внимание в контексте не только и не столько литературно-критических работ писателя, появившихся в 1880-е – 1890-е гг., сколько создававшегося в этот же период первого романа Мережковского (см. гл. 3, § 1).

Сетования писателя на «безвкусице» и «пошлость популярно-великих идей» (ВС, с. 447) современной ему критики, выражающей «преобладающий вкус толпы» (ВС, с. 455), подкрепляются воспоминаниями автора статьи о восприятии зрителями экспонированной в феврале 1892 г. на XX выставке Товарищества передвижных художественных выставок в Петербурге картины В. Е. Маковского «Не пущу!». Картина, считает Мережковский, «была прескверно написана, с пренебрежением к технике, какими-то мёртвыми, деревянными красками. Но публика перед нею останавливалась: на лицах интеллигентных дам было видно сочувствие. Говорили по-французски о страданиях нашего бедного народа, о пьянстве, объясняли тенденцию художника» (ВС, с. 447). «Общедоступный, банальный трагизм (курсив автора. – М. Б.) оказывал своё вечное действие на толпу», – резюмирует критик (там же).

Систематическое обращение Мережковского-критика к сфере изобразительных искусств объясняется, по-видимому, его взглядом на единство и взаимодействие разных видов искусства в их основной цели и сущности – воплощении народного «духа», или «гения». «На всех созданиях истинно-великих культур, – убеждён критик, – как на монетах, отчеканен лик одного властелина. Этот властелин – гений народа» (ВС, с. 431). Например, «дух Гомера», по Мережковскому, равно запечатлён «в какой-нибудь полустёртой надписи на могильном мраморе, как и в диалогах Платона, и в шутках Аристофана, и в походном дневнике Ксенофонта, и в нежных, как мрамор Парфенона, подобных самым чистым христианским гимнам лирических хорах Софокла» (ВС, с. 430). Подобно этому и «мрачный, свободный и неукротимый» «флорентийский дух» обретает своё воплощение в произведениях мастеров Ренессанса, причём

не только «в мощном реализме Джиотто», «мощном резце Донателло», «у Гирландайо», «у Вероккио», «в титаническом Микеланджело и загадочном Леонардо да Винчи», но и «в отчеканенных, с их металлическим звуком терцинах (“Божественной комедии”. – М. Б.) Аллигиери» и даже «в самых ничтожных подробностях архитектуры – вот в этих несравненно прекрасных чугунных грифонах, которые вбиты в камень на уличных перекрёстках по углам палаццо, чтобы поддерживать факелы ночью» (ВС, с. 431).

Эпоха и дух Ренессанса, характеристику которого Мережковский помещает в статью «О причинах упадка...», воссоздаются писателем также в художественной прозе и в лирике (на которых мы сосредоточимся в следующей главе). Мережковский-критик наиболее настойчиво обращается к Возрождению в трактате «Л. Толстой и Достоевский»: в чаемом соединении «тайновидения плоти» одного с «тайновидением духа» другого писатель находит залог будущего русского Возрождения, возвращения к утраченной гармонии пушкинского стиля.

§ 3. Живопись и скульптура в трактате «Л. Толстой и Достоевский»

Книга Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1900 – 1901) произвела сильное впечатление на современников. Даже после грандиозных исторических пертурбаций Д. П. Святополк-Мирский в статье «Русская литература после 1917 года» (1922), адресованной иностранцам, заявлял, что Мережковский сохраняет «своё место среди второстепенной классики – <...> благодаря такому шедевр к критики, как “Толстой и Достоевский”»⁸⁵.

«Жизнь», «творчество» и «религия» Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского в этом трактате предстают в широком историко-культурном контексте, наиболее значимым элементом которого выступает эпоха Возрождения. В трактовке европейского Ренессанса Мережковский делает акцент на том, что, по его

⁸⁵ Святополк-Мирский Д. П. Литературно-критические статьи (вступительная статья и примечания В. В. Перхина) // Русская литература. 1990. № 4. С. 128.

мнению, «на Западе <...> совершилось первое подготовительное Возрождение, которое принято было за возрождение “языческое”, потому что от Рафаэля до Гёте и Ницше бессознательно искало оно “Святой Плоти” в язычестве, не найдя её в старом христианстве, с его бесплотною святостью»⁸⁶. Писатель полагает, что «второе и окончательное, не языческое, а христианское Возрождение, которое найдёт Святую Плоть, потому что будет искать её <...> в самом христианстве», должно совершиться и уже «начинается <...> ежели не в <...> русской церкви, то около неё и близко к ней, именно в русской литературе» (ЛТиД, с. 209). Размышления автора трактата о пути к этому «окончательному Возрождению» сопряжены с представлением о необходимости синтеза творческих устремлений, «религий» двух великих русских писателей.

По Мережковскому, исконная «связь искусства с религией» (ЛТиД, с. 183), запечатлевшаяся ещё в древнегреческой трагедии – «одном из совершеннейших созданий эллинского духа», вышедшем некогда «из религиозного таинства» и остававшемся «наполовину богослужением» (ЛТиД, с. 182), – в разные эпохи то рвалась, как при «александрийском “эстетизме”, “искусстве для искусства”», ставшем «предзнаменованием римского упадка» (ЛТиД, с. 183), то утверждалась вновь, как в итальянском Возрождении. Исследователь настаивает на том, что Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти «углубили и укрепили связь искусства с религией, но не с религией настоящего, а с религией будущего», и потому «оба великих носителя религиозного духа Возрождения <...> ближе нам, и, по всей вероятности, будут ещё ближе нашим потомкам, чем своим современникам» (там же). Ту же связь искусства «именно с религией не настоящего, а будущего» критик находит у Толстого и Достоевского. Кроме того, их, на взгляд Мережковского, сближает с деятелями Ренессанса, как и «с великими начинателями всякого “возрождения”» (ЛТиД, с. 184), то, что их творчество «не вмещается в пределах искусства, как самодовлеющей религии, так называемого “чистого искусства”» (там же).

⁸⁶ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. С. 209. Далее ссылки на это издание даются в тексте с пометой «ЛТиД» и указанием страниц, например: ЛТиД, с. 209.

Примечательно, что, заостряя внимание на отсутствии у Толстого (в противоположность Достоевскому) «чутья», «способности ко всемирной культуре» (ЛТиД, с. 71) и даже сравнивая его с варваром, уничтожающим произведения искусства (ЛТиД, с. 72), автор исследования в то же время настойчиво возвращает нас к параллели «Толстой – мастера Возрождения». Например, по оценке Мережковского, «Л. Толстой – величайший изобразитель человеческого тела в слове, так же как Микеланджело – в красках и в мраморе» (ЛТиД, с. 186). Писатель ощущает, что Толстой, подобно Леонардо, близок к пониманию, что «“небо внизу и небо вверху” – одно и то же небо, что тайна плоти и тайна духа – одна и та же тайна» (ЛТиД, с. 141). Не случайно вспоминает Мережковский также о роднящей русского писателя с итальянским художником «искусительной мечте о полёте, о крыльях человеческих» (ЛТиД, с. 466). Изображение Наполеона автором «Войны и мира», позволяющее читателю «увидеть» «как будто каждую выпуклость мускулов и мышц этого <...> тела», уподобляется в трактате «превосходнейшим анатомическим рисункам» (ЛТиД, с. 221), и, хотя в данном фрагменте имя Леонардо не упоминается, очевидно, именно его рисунки имеются в виду. Мережковский не обходит вниманием даже такую деталь, как вегетарианство Леонардо и Толстого (ЛТиД, с. 136).

Сравнивается со знаменитым живописцем Возрождения и Достоевский. Автор трактата говорит об отмечающем рисунки первого и романы второго сочетании «искусства» и «науки», их «новом *соединении* (курсив автора. – М. Б.), которое предчувствовали величайшие художники и учёные и которому нет ещё имени» (ЛТиД, с. 151). По мысли Мережковского, для Достоевского, равно как и для Леонардо, «“фантастическое составляет иногда самую сущность действительного”», «оба они ищут и находят “вещественное, как сон”, в последних пределах реального» (ЛТиД, с. 185).

Противоположность же миросозерцания и творческих стилей Леонардо, заглянувшего «в бездну духа», и Микеланджело, заглянувшего в «бездну плоти» (там же), дублируется, согласно Мережковскому, в противоположности Достоевского и Толстого. В этих рассуждениях исследователя возникает и фигура

Рафаэля, «желавшего быть соединителем двух полюсов итальянского Возрождения» (ЛТиД, с. 187). Но если Рафаэль – подчёркивает Мережковский – «следовал за Леонардо и Микеланджело», то «в русском возрождении» критику видится «совершенно обратная тройственность», так как «наш Рафаэль, Пушкин, предшествует Л. Толстому и Достоевскому» (там же). Воспринимая «религиозное созерцание Плоти» у Толстого как «*тезис*», а «религиозное созерцание Духа» у Достоевского как «*антитезис* русской культуры», Мережковский предлагает «заклЮчить, по закону “диалектического развития”, о неизбежности русского *синтеза*, который по своему значению будет в то же время всемирным» (во всех случаях курсив автора). И неизбежность «последнего и окончательного Соединения, Символа» в «высшей, чем у Пушкина, потому что более глубокой, религиозной, более сознательной гармонии» (там же), по Мережковскому, неоспорима.

Предваряя положение о «неизбежном синтезе», Мережковский прибегает к «портретированию» – создаёт и вспоминает созданные современниками писателей словесные описания внешности, лица каждого из них. «Если лицо завершающего гения есть по преимуществу *лицо народа* (курсив автора. – М. Б.), – рассуждает он, как бы забывая о собственной более ранней статье «Памяти Тургенева» (к ней мы обращались в предшествующем параграфе), – то ни во Льве Толстом, ни в Достоевском мы ещё не имеем такого русского лица. Слишком они ещё сложны, страстны, мятежны. В них нет последней тишины и ясности, того благообразия, которого уже столько веков бессознательно ищет народ в своём собственном и византийском искусстве, в старинных иконах своих святых и подвижников» (ЛТиД, с. 89). Говоря в другом месте трактата об иконописи, Мережковский обращает внимание на то, что иногда «старинные московские иконописцы в церквах рядом со святыми изображали Гомера, Гезиода, Еврипида, Платона и прочих, “их же в неверии касашася благодать Духа Св.” – сказано в Иконописном Подлиннике» (ЛТиД, с. 210 – 211). Этим примером автор работы стремится доказать мысль, что «преображённое язычество

включается в христианство, преображённая плоть включается в дух» (ЛТиД, с. 210)⁸⁷.

Характеризовать «патриархальное счастье» и быт дома Толстых с его подлинными или мнимыми благополучием, спокойствием, незыблемостью складывавшихся веками традиций Мережковскому позволяет также обращение к искусству портрета, в данном случае уже не словесного, а живописного, – к портретам предков, составляющим неотъемлемый элемент интерьера и духа дворянской усадьбы. Не без иронии исследователь пишет: «Да, деда и прадеды, бабушки и прабабушки, которых старинные портреты смотрят со стен весёлых яснополянских покоев, с выражением заботы в глазах, свойственной глазам предков – “только бы дома было всё благополучно!” – могут быть спокойны: дома всё благополучно, всё по-старому: как было при них, так есть и будет. <...> И лица предков благосклонно улыбаются в потускневших рамах» (ЛТиД, с. 46).

Не обходится Мережковский и без излюбленных им сравнений писателей с художниками. Так, он отмечает, что если «описания Пушкина напоминают лёгкую водяную темперу старинных флорентийских мастеров или помпейскую стенопись с их ровными, тусклыми, воздушно-прозрачными красками, не скрывающими рисунка, подобными дымке утренней мглы», то у Толстого «более тяжёлые, грубые», но при этом и «более могущественные масляные краски великих северных мастеров: рядом с глубокими, непроницаемо-чёрными и всё-таки живыми тенями – лучи внезапного, ослепляющего, как будто насквозь пронизывающего, света, который вдруг зажигает и выдвигает из мрака какую-нибудь отдельную черту – наготу тела, складку одежды в стремительно-быстром движении, часть искажённого страстью или страданием лица, и даёт им

⁸⁷ Та же мысль, но применительно уже не к русским писателям XIX в., а к Еврипиду проводится Мережковским и в статье 1902 г. «О новом значении древней трагедии», где критик апеллирует к «изображению древнего трагика под ликом Спасителя в Вяжицком монастыре в храме святого Николая» (ВС, с. 744 – 745). Изображения, в том числе иконописные, где соединяются языческие и христианские образы, фигурируют также в художественной прозе Мережковского (в связи с романами трилогии «Христос и Антихрист» см. об этом в след. гл.).

поразительную, почти отталкивающую и пугающую жизненность» (ЛТиД, с. 95). Подмеченную им особенность художественной манеры Толстого исследователь связывает с тем, что писатель, по его наблюдению, «будто <...> отыскивает в доведённом до последних пределов естественном – сверхъестественное, в доведённом до последних пределов телесном – сверхтелесное» (там же). Здесь непревзойдённый «тайновидец плоти» сближается – по крайней мере, в восприятии Мережковского – с «тайновидцем духа» Достоевским, здесь как бы просвечивают очертания грядущего синтеза, в необходимости которого убеждён автор трактата.

Выразителен образ прозрачного сосуда с мерцающей внутри него влагой, к которому обращается Мережковский, рассуждая об отношении Достоевского к религии: «К старому, презренному сосуду, в котором заключается драгоценная влага, прикоснулся он (Достоевский. – М. Б.) с любовью: и на огонь его любви ответным огнём закипела казавшаяся мёртвою влага; стеклянные стенки сосуда задрожали, зазвенели; тысячелетняя плесень вдруг отпала от них, как чешуя, – и снова сделались они прозрачными: мёртвые, мертвящие догматы снова сделались живыми, живящими символами» (ЛТиД, с. 334). Сравнение с сосудом, сквозь стенки которого просвечивает наполняющая его влага или огонь, представляется существенным как для Мережковского-аналитика литературы, так и для Мережковского-критика и Мережковского-романиста 1890-х гг. В разных вариациях этот образ возникает, помимо трактата «Л. Толстой и Достоевский», в созданных до него статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» и романе «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (на воплощении и значении данного образа в статье и романе мы подробнее остановимся в следующей главе), а позднее – в работе «Гоголь и чёрт» (1903; 1906). Примечательной реминисценцией в этом контексте выглядит фрагмент из воспоминаний И. В. Одоевцевой, где мемуаристка признаётся, что ей «Мережковский всегда казался <...> более духовным, чем физическим

существом», и поясняет: «Душа его не только светила в его глазах, но как будто просвечивала через всю его телесную оболочку»⁸⁸.

Возвращаясь к знаковому для литературно-критического сознания и стиля Мережковского уподоблению писателей мастерам изобразительных искусств, отметим интересную закономерность, прослеживающуюся на протяжении всего трактата: Достоевский в подавляющем большинстве случаев сравнивается с живописцем, тогда как на долю Толстого приходится, наряду с отдельными (упомянутыми выше) аллюзиями на живопись, больше сравнений с ваятелем. Приведём несколько примеров. Вспоминая начало «Преступления и наказания», Мережковский в той же стилистике, как ранее в посвящённом роману эссе (см. § 1 наст. гл.), пишет об изображении автором «петербургского воздуха», о возникающей у писателя «глубине картины» (ЛТиД, с. 164). Кроме того, в Достоевском его восхищает способность создать такой портрет одного из персонажей его последнего романа – Фёдора Павловича Карамазова, – который «становится слишком живым, как будто художник, переступая за пределы искусства, заключил в полотно и краски нечто волшебное, сверхъестественное – душу того, с кого писал портрет, так что почти страшно смотреть на него: кажется, вот-вот пошевелится и выступит из рамы, как призрак» (ЛТиД, с. 144)⁸⁹. «Изображения» же «человеческих личностей» в произведениях Толстого «напоминают» Мережковскому «те полувыпуклые человеческие тела на горельефах, которые, кажется иногда, вот-вот отделятся от плоскости, в которой изваяны и которая их удерживает, окончательно выйдут и станут перед нами, как совершенные изваяния, со всех сторон видимые, осязаемые; но это обман зрения: никогда не отделятся они окончательно, из полукруглых не станут совершенно круглыми – никогда не увидим мы их с *другой стороны*» (ЛТиД, с. 115; курсив автора). Созданный Толстым образ Наполеона,

⁸⁸ Одоевцева И. На берегах Сены <фрагмент> // Д. С. Мережковский: pro et contra. Указ. изд. С. 522.

⁸⁹ Мотив «оживающего» портрета, изображения (только не вербального, а живописного) обретёт своё место и в художественной прозе Мережковского, главным образом в романах «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» и «Антихрист (Пётр и Алексей)»; этот мотив и мотив «оживающей» статуи будут рассмотрены в следующей главе.

уподобляющийся Мережковским «анатомическим рисункам» (на что было указано выше), сравнивается критиком также и с изваянием, причём изваянием с «безглазым», «безвзорным» лицом, какие бывают у «мраморных статуй со слепыми белыми зрачками» (ЛТиД, с. 222).

Можно предположить, что намеченное в трактате противопоставление «портретиста» Достоевского, чьи персонажи производят впечатление готовности «ожить» и «сойти с полотна», «скульптору» Толстому, чьи «изваяния» обречены оставаться «слепыми», «неподвижными» и не полностью «осязаемыми», призвано работать как один из «аргументов», подтверждающих заданную критиком антитезу «тайновидец духа – тайновидец плоти», определяющую восприятие и оценку Мережковским двух писателей, с именами которых он связывает размышления о необходимом единстве плоти и духа и о новом, призванном явить «последний» синтез языческого и христианского начал, возрождении искусства.

Прежде чем подвести итоги сказанному в данной главе, обратим внимание на то, что пронизывающая основные литературно-критические работы Мережковского 1880-х – начала 1900-х гг. метафора изобразительного искусства была подхвачена и использована для характеристики творческого мира самого писателя уже его современниками. Так, И. А. Ильин в статье «Мережковский-художник» пишет о «живописных панно»⁹⁰, составляемых писателем из многочисленных цитат, определяет его как «мастера <...> крупных мазков, резких линий»⁹¹ и сравнивает с величайшими живописцами прошлого – Тицианом, Рубенсом и др.⁹² «Художником» настойчиво называет Мережковского и А. А. Блок, объясняя этим его «влюблённость» в мировую культуру⁹³. А. Белый говорит о «прекрасной, как мраморная статуя, лирической скульптуре слов»⁹⁴ в текстах Мережковского, хотя герои романов писателя и представляются

⁹⁰ Ильин И. Мережковский-художник // Д. С. Мережковский: pro et contra. Указ. изд. С. 374.

⁹¹ Там же. С. 377.

⁹² Там же. С. 378.

⁹³ См.: Блок А. Мережковский // Д. С. Мережковский: pro et contra. Указ. изд. С. 245 – 246.

⁹⁴ Белый А. Начало века (отрывки) // Там же. С. 258.

младшему символисту «вылепленными из воска и раскрашенными старинной краской статуями»⁹⁵. По Белому, Мережковский «слишком хорошо знает живопись итальянских мастеров», что позволяет ему «стилизовать» свои литературные произведения под картины, например, Боттичелли или Леонардо да Винчи⁹⁶. При этом, в отличие от Блока, Белый отмечает, что Мережковский «не художник» (курсив автора), точнее, «не художник только», поскольку «его нельзя мерить чисто эстетическим масштабом»⁹⁷. Впрочем, в этих высказываниях, как и в данной М. О. Цетлиным интересной характеристике Мережковского – «художника <...> помимо воли», который «не стремится к живописности»⁹⁸, понятие «художник», вероятно, наделяется более широким эстетико-философским смыслом, чем только связанный с искусством живописи.

Обобщая сделанные в данной главе наблюдения, можно прийти к следующим **выводам**:

1. Фундаментальным принципом отбора основных «героев» ранних литературно-критических опытов Мережковского является принцип субъективно обнаруживаемой и декларируемой критиком близости собственному мировоззрению и творческим установкам («соответствия», если использовать слово символистского лексикона) мировоззрения (мировосприятия, мироощущения) и творческих установок тех, чьи литературные портреты и характеры он создаёт.

2. Основной скрепой, обеспечивающей идейно-стилевое и композиционное единство книги «Вечные спутники», служит метафора изобразительного (и вообще пластического) искусства, воплощающаяся в развёрнутых сравнениях литераторов с художниками, скульпторами, архитекторами, а их текстов – с живописными полотнами, изваяниями, архитектурными строениями.

⁹⁵ Там же. С. 260.

⁹⁶ См.: там же. С. 261.

⁹⁷ Там же. С. 265.

⁹⁸ Цетлин Мих. Указ. соч. С. 410.

3. Ставшая одной из стилевых доминант «Вечных спутников» и своеобразно «цементирующая» сборник эссе, посвящённых разным и во многом несхожим друг с другом авторам, обозначенная метафора организует также статьи, хронологически близкие работам сборника, но не вошедшие в его состав. Наряду с отчётливо проявляющейся тенденцией к проникновению в творческий мир писателей посредством сравнения отдельных литераторов с создателями картин и скульптур, в ряде из рассмотренных в данной главе работ заметно стремление к выходу на более значимые уровни (национально-ментальный, мировоззренческий) и постижению этих сфер через анализ произведений живописи и архитектуры.

4. Проходящее через трактат «Л. Толстой и Достоевский» сравнение писателей XIX в. с мастерами Ренессанса, а также уподобление созданных романистами образов произведениям живописи и скульптуры позволяют Мережковскому раскрыть мысль о движении русской культуры от утраченной пушкинской гармонии через преодоление антитезы плоти и духа, язычества и христианства к их сознательному, глубокому и окончательному соединению и, в итоге, ко всемирному религиозному возрождению.

В заключение главы подчеркнём, что обращение Мережковского к рассмотренной метафоре изобразительного искусства представляется знаменательным и далеко не случайным с учётом того, что большинство освещённых в данной главе литературно-критических текстов создавалось писателем в период работы над романами «Юлиан Отступник» и «Леонардо да Винчи», где образы из сферы искусства и образы художников (и в узком, и в широком смысле) играют ключевую роль, а искусство осмысливается как величайшая сила в духовной жизни человечества, почва, с которой автор связывает чаяния о грядущем синтезе антагонистических, но долженствующих соединиться «земного» и «небесного» начал.

ГЛАВА 3

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО

1880-Х – СЕРЕДИНЫ 1900-Х ГГ.

§ 1. Образы и мотивы живописи, архитектуры, скульптуры в романах «Смерть богов (Юлиан Отступник)» и «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»

Д. С. Мережковский – один из первых представителей литературы русского модернизма, литературы рубежа XIX – XX вв. – времени, когда «искусство слова <...> активно устремляется к образам ушедших эпох, стремится осмыслить их <...> через их “запечатлённость” в памятниках культуры, прежде всего в образах пластических искусств»⁹⁹. Само художественное пространство у Мережковского-романиста имеет своими «доминантами» «архитектурные памятники, изваяния, художественно оформленные интерьеры и предметы ежедневного обихода», на что обращает внимание чешская исследовательница М. Задражилова¹⁰⁰. Мы в настоящей работе проследим, как воплощаются и какую смысловую нагрузку приобретают образы искусств в ранней художественной прозе Мережковского. В качестве основного материала нашего исследования в рамках данного параграфа изберём первые романы писателя – «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (1890 – 1892) и «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1894 – 1898), входящие в трилогию «Христос и Антихрист».

⁹⁹ Завгородняя Г. Ю. Стилизация в романах Д. С. Мережковского: функция экфрасиса // Известия Волгоградск. гос. пед. ун-та. Сер. Филологические науки. Волгоград: ВГПУ, изд-во «Перемена», 2009. № 7 (41). С. 183.

¹⁰⁰ См.: Задражилова М. Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского // Д. С. Мережковский. Мысль и слово Указ. изд. С. 24. См. также: Материалы международной конференции, посвящённой жизни и творчеству Д. С. Мережковского // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 1991. Т. 50. № 4. С. 382.

Прежде всего обратимся к образу центрального героя первого из названных произведений – римского императора Юлиана. Наделённый склонностью к эстетическому мировосприятию, тонко чувствующий искусство и способный увидеть прекрасное и возвышенное даже в самых обыденных явлениях жизни, этот персонаж творит в своём сознании образ Эллады, воспринимаемой им как духовная родина. При этом идеализация Эллады, конструирование героем образа такой древности, которой в действительности «никогда не было» (ЮО, с. 151), объясняется, по всей видимости, тем, что Юлиан воспринимает Элладу через созидание на её территории произведений искусства: эпических поэм Гомера, книг историков, скульптуры, архитектуры и, наконец, барельефных изображений. Именно изображённое на барельефе «священное праздничное шествие афинян» (ЮО, с. 170) послужило образцом для устроенного Юлианом в Константинополе «вакхического шествия». По справедливому замечанию Д. М. Магомедовой, «герой видит в умирающей античности гармонию, красоту, светлую радость бытия. Но когда он пытается вернуть к жизни древние народные языческие обряды, сразу же обнаруживается, что из них уходит именно красота, а остаются столь ненавистные ему в христианской черни пошлость и уродливость. Устроенное Юлианом вакхическое шествие <...> становится бессмысленной пародией на себя: “вакханки” оказываются подкупленными гетерами, толпа кишит воришками, пьяными легионерами, кулачными бойцами»¹⁰¹.

Говоря о значении барельефных образов в творчестве Мережковского, необходимо остановиться на трактовке символа, которую даёт писатель в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Для объяснения сущности символа Мережковский избирает барельеф Парфенона, «изображающий самую обыденную и, по-видимому, незначительную сцену: нагие, стройные юноши ведут молодых коней, и спокойно и радостно мускулистыми руками они укрощают их» (ВС, с. 457). В этом барельефе,

¹⁰¹ Магомедова Д. М. О Д. С. Мережковском и его романе «Юлиан Отступник» // *Мережковский Д. С. Смерть богов. Юлиан Отступник*. М.: Худож. лит., 1993. С. 3 – 14 [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://lib.ru/RUSSLIT/MEREZHKOWSKI/hosts.txt> (дата обращения: 20.04.2013).

продолжает Мережковский, чувствуется «веяние *идеальной* человеческой культуры, *символ* свободного эллинского духа. Человек укрощает зверя. Это – не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем – целое откровение божественной стороны нашего духа» (там же; в обоих случаях курсив автора).

Знаменательно и следующее дающееся в работе объяснение символизма: «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 одухотворённым, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя» (ВС, с. 458). В этой необычной характеристике символизма узнаётся будущее описание облика одной из героинь романа – юной христианки Мирры: «Странное выражение было на лице спящей. Никогда ещё не дышало оно такою непорочною прелестью. Всё её маленькое тело казалось прозрачным и хрупким, как слишком тонкие стенки алебастровой амфоры, изнутри озарённой огнём. Этот огонь должен был потухнуть только с жизнью Мирры» (ЮО, с. 115)¹⁰². Так описывается героиня незадолго до смерти. Но именно изображение последних дней Мирры на земле позволяет писателю раскрыть потенциал этого образа, находящегося как будто на периферии персонажной системы романа, но обретающего, как оказывается, отнюдь не подчинённое значение. Ведь Мирра – едва ли не единственная героиня произведения, которая от чистого сердца готова «всё благословить» (ЮО, с. 129). Пусть беспредельность и всепрощающая сила любви открываются девушке лишь тогда, когда жить ей остаётся совсем немного, но само это откровение несёт в себе чрезвычайно важную для автора идею соединения «двух правд» (христианской и языческой) в некоем высшем синтезе.

Определённую смысловую нагрузку обретают в романе и образы живописные. Прежде всего это настенная живопись арианской базилики: мрачные, наводящие страх изображения мученических подвигов святых

¹⁰² Во втором романе трилогии такой же одухотворённый лик, подобный алебастру, светящемуся изнутри, будет у Мадонны, изображённой на одном из полотен Леонардо да Винчи.

и страданий грешников в аду. Эти фрески, которые видел Юлиан в детстве, не могли не сформировать его отношения к христианству как к религии, чуждой радости и жизнелюбия, по сути, враждебной самой жизни. Не менее отталкивающе выглядит и «арианский образ Христа – грозный, тёмный, исхудалый лик <...>, почти старческий» (ЮО, с. 25).

Антитезу этому лику представляет мраморный барельеф (!), изображающий и языческих божеств, и Моисея, и Иону, и, главное, «Пастыря Доброго, несущего Овцу на плечах, заблудшую и найденную Овцу – душу грешника» (там же). Так с помощью экфрасиса¹⁰³ писатель выражает идею преодоления крайностей христианства и естественного осуществления религиозного синтеза. Не случаен здесь и выбор фигуры Пастыря Доброго – раннехристианского образа-символа, в котором собственно-христианские представления соединились с античной аллегорией (пастух – человеколюбие). Отметим, что наши наблюдения могут служить, по-видимому, частным подтверждением тезиса С. Н. Зенкина о русской культуре, которая «видит в экфрасисе выделенное место в тексте, где проступает его высший священный смысл»¹⁰⁴.

Невозможно оставить без внимания и обращение Мережковского к такой разновидности изобразительного «искусства», как карикатура. В разных эпизодах романа актуализируется то прямое, то переносное значение слова «карикатура». Так, на стенах городских зданий появляются рисунки-карикатуры – сначала на христиан, а затем на Юлиана (прямое значение); с другой стороны, об эпизодическом персонаже, кабатчике Сираксе, читатель узнаёт, что «он походил на карикатуру Диониса, бога вина: весь казался чёрным и сладким» (ЮО,

¹⁰³ В настоящей работе мы не ставим цели подробно осветить именно проблему экфрасиса у Мережковского, но, употребляя соответствующую терминологию, считаем нужным сделать оговорку, что мы, вслед за Н. В. Брагинской, И. А. Романовой и другими исследователями, понимаем под экфрасисом «заключённое в тексте словесное описание визуального произведения искусства» (Романова И. А. Функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» // Филологические этюды: Сб. научн. ст. молодых учёных. Вып. 11: В 3 ч. Ч. I – II. Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 2008. С. 83).

¹⁰⁴ Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 349.

с. 8), а «вакхическое шествие», о котором говорилось выше, можно воспринимать как невольную карикатуру на изображённое на барельефе празднество.

Однако центральное место в системе образов искусств в романе занимает, безусловно, мраморное изваяние Афродиты, с которым также связывается мотив «оживающей» статуи¹⁰⁵, берущий своё начало, очевидно, ещё в античном мифе о Пигмалионе и Галатее. Немалое значение имеет этот мотив и в русской литературе, возникая, например, в творчестве А. С. Пушкина («Каменный гость», «Медный всадник» и др.), Е. А. Баратынского («Скульптор»), И. А. Гончарова («Обрыв»), А. А. Фета («Венера Милосская»). В романе «Юлиан Отступник» этот мотив реализуется, конечно, не только в малоправдоподобных рассказах эпизодических персонажей о том, «как изваяние Гекаты улыбнулось» (ЮО, с. 54) во время совершения язычниками колдовского обряда. Практически с самого начала романа мотив «оживающей» статуи маркирует важные моменты жизненного пути и духовного развития главного героя.

Впервые этот мотив появляется в одном из эпизодов детской жизни Юлиана, передавая ощущения и психологическое состояние героя: «Под открытым небом стояла посредине храма только что из пены рождённая, холодная, белая Афродита-Анадиомена <...>. Богиня как будто с улыбкой смотрела на небо и море, удивляясь прелести мира, ещё не зная, что это — её

¹⁰⁵ Очень важной представляется соотнесённость мотива «оживающей» статуи с определённым материалом, из которого высечено изваяние, — мрамором, специфику которого чётко улавливает и передаёт писатель. Ср. в монографии искусствоведа Н. А. Дмитриевой: «Мрамор с его светлой, нежной, сквозистой поверхностью, допускающий тонкую и мягкую моделировку, всегда был незаменимым для воплощения чувственного начала в скульптуре. Впечатление живого, как бы дышащего и пульсирующего человеческого тела нигде не достигается с такой полнотой, как в мраморе. У греков, так ценивших чувственное жизнеподобие, излюбленным материалом был паросский мрамор <...>. Теплота тона и способность пропускать свет делала паросский мрамор идеальным аналогом человеческого тела» (Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. С. 140 — 141). То, что в романе «Юлиан Отступник» образ камня (мрамора) обычно не является, как можно было бы ожидать, «констатацией» мертвенности, а, напротив, связывается с мотивом «оживающей» статуи, вероятнее всего, можно объяснить именно стремлением Мережковского «реконструировать» античное мировидение. Такое объяснение предлагает и исследовательница Г. Ю. Завгородняя. Она пишет: «<...> Скульптурное изображение под пером Мережковского “оживает”: писатель как бы воссоздаёт словесный образ скульптуры сквозь призму взгляда человека античной эпохи, человека, верящего в то, что *изваяние* есть прежде всего *божество*» (Завгородняя Г. Ю. Указ. соч. С. 185; курсив автора).

собственная прелесть, отражённая в небе и море, как в вечных зеркалах. <...> Юлиан смотрел ненасытно. Время остановилось. Вдруг он почувствовал, что трепет благоговения пробежал по телу его. И мальчик в тёмных монашеских одеждах опустился на колени перед Афродитой, подняв лицо, прижав руки к сердцу. Потом всё так же вдали, всё так же робко, сел на подножие колонны, не отводя от неё глаз; щека прислонилась к холодному мрамору. Тишина сходила в душу. Он задремал; но и сквозь сон чувствовал её присутствие: она опускалась к нему ближе и ближе; тонкие, белые руки обвились вокруг его шеи. Ребёнок отдавался с бесстрастной улыбкой бесстрастным объятиям. До глубины сердца проникал холод белого мрамора. <...> Душа его освобождалась от земной любви. То был последний покой, подобный амброзийной ночи Гомера, подобный сладкому отдыху смерти...» (ЮО, с. 31 – 32).

Интересен возникающий в этом фрагменте образ смерти: он соотносится, скорее, не со смертью как таковой, а с покоем, отдыхом – с тем, что в «Акрополе» Мережковский определит как «радость того великого освобождения от жизни, которое даёт красота» (ВС, с. 11; из текста очерка видно, что под «жизнью» здесь подразумевается суетное, бездуховное существование). Далее мы укажем на перекличку текста романа с текстом очерка в сравнении мрамора с живым телом. Отметим, что и приводимый здесь фрагмент романа находит своё частичное соответствие в «Акрополе». В очерке читаем: «Я <...> сел на ступени портика под тенью колонны. Голубое небо, голубое море и белый мрамор, и солнце, и клёкот хищных птиц в полдневной высоте, и шелест сухого колючего терновника. <...> Только здесь, первый раз в жизни, я понял, что такое – *красота* (курсив автора. – М. Б.). Я ни о чём не думал, ничего не желал, я не плакал, не радовался – я был спокоен. <...> И не было времени: мне казалось, что это мгновение было вечным и будет вечно» (ВС, с. 12). Можно заметить, что тип красоты, утверждаемый писателем в этих строках, – «аполлонический», воплощающий начало меры, стройности, гармонии, покоя, а не противоположный

ему «дионисийский» (если воспользоваться ницшеанскими категориями, в высшей степени значимыми для русской культуры рубежа XIX – XX вв.)¹⁰⁶.

Возникающий в ряде эпизодов романа мотив «оживающей» статуи особенно часто оказывается связан с образом языческого бога солнца. В финале первой части произведения, где Юлиан, недавно ставший императором, выступая перед войском, демонстративно заменяет «золотой крест и монограмму Христа» на «древней военной хоругви» (ЮО, с. 155) изваянием Гелиоса, появляется образ улыбающегося идола: «Последние лучи солнца отразились на беспощадном лице Дельфийского идола; голова его окружена была серебряными острыми лучами; он улыбался» (ЮО, с. 156). В сцене жертвоприношения в храме Аполлона мотив «оживающей» статуи парадоксальным образом развивается на фоне изображения уходящей, гибнущей языческой культуры, что создаёт двойной эстетический эффект, равно далёкий от воплощения как идеи абсолютного торжества жизни над смертью, так и противоположной ей эсхатологической идеи: «Озарённое солнцем, исполинское изваяние Аполлона Дафнийского возвышалось посередине храма <...>. Бог, слегка наклонясь, творил из чаши возлияние Матери Земле с мольбой о том, чтобы она возвратила ему Дафнэ. Налетела лёгкая тучка, тени задрожали на золотистой от старости слоновой кости, и Юлиану показалось, что бог наклоняется к ним с благосклонной улыбкой, принимая последнюю жертву последних поклонников – дряхлого жреца, императора-бogoотступника и глухонемого сына пророчицы. <...> Молился император, и тихие слёзы струились по щекам его, тихие капли жертвенной крови падали, как слёзы, на потухающие угли алтаря» (ЮО, с. 229).

Характерно, что если с линией Юлиана в романе устойчиво ассоциируется мотив «оживающей» статуи, то в создании образа его антагониста, императора

¹⁰⁶ Ср. у Ф. Ницше: «<...> Поступательное движение искусства связано с двойственностью *аполлонического и дионисического начал* (курсив автора. – М. Б.) <...>. С <...> двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством пластических образов – аполлоническим – и непластическим искусством музыки – искусством Диониса <...>» (*Ницше Ф. Рождение трагедии: Или: эллинизм и пессимизм* / пер. с нем. Г. А. Рачинского. М.: Академический проект, 2007. С. 31).

Констанция, значительную роль играет мотив «окаменелой неподвижности», выражающийся в сравнении персонажа с изваянием: «Неподвижный, как изваяние, сильно нахмуренный и нахмуренный, он смотрел прямо перед собой, не поворачивая головы, как будто она была сжата в тисках. Во всё продолжение пути, даже при толчках и сотрясениях колесницы, не сделал ни одного движения <...>. Эту окаменелую неподвижность Констанций приобрёл многолетними усилиями, гордился ею и считал её необходимым знаком божеского величия римских императоров» (ЮО, с. 103). В образе же самого Констанция эта «окаменелость» становится, скорее, знаком его внутренней закрытости для всех или почти всех чувств и душевных движений, за исключением лишь властолюбия, коварства и жестокости.

Особенную выразительность мотив «окаменения» персонажа приобретает на фоне проходящего через всё произведение сравнения мрамора – «мёртвого» камня – с живым телом. Вводится это сравнение в роман в сцене разрушения христианами храма Гекаты в Эфесе. Сцена разрушения представлена с точки зрения её свидетелей – Юлиана и его учителя философа Ямвлика: «Столбы дрожали; летели осколки нежного мрамора; казалось – он страдает, как живое тело» (ЮО, с. 49). Когда Юлиан впервые видит Арсиною – свою будущую подругу и во многом своего женского двойника, – он сравнивает эту «любительницу древних игр» (ЮО, с. 77) с мраморным изваянием: «Она отступила на несколько шагов, наклонилась и, выставив левую ногу, закинув правую руку с диском, сильным движением размахнулась и так высоко подбросила медный круг, что он засверкал на восходящем солнце и, падая, звонко ударился о подножие дальней колонны. Юлиану казалось, что перед ним – древний Фидиев мрамор» (там же), т. е. скульптура великого ваятеля¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Вообще в романе «Юлиан Отступник», как верно отмечено исследовательницей Т. И. Дроновой, «женские образы <...> создаются с осознанной ориентацией на артефакты – скульптурные изваяния богинь» (Дронова Т. И. Образ Эллады в романе Д. Мережковского «Смерть богов (Юлиан Отступник)»: «Расширение художественной впечатлительности» // Античный мир и мы: Материалы и тезисы конференции. Саратов: Государственный учебно-научный центр «Колледж», 2003. Вып. 9. С. 114). В романе «Воскресшие боги» одна

В воспоминаниях героя облик девушки на протяжении всего романа будет ассоциироваться с «живым» мрамором. Например, Юлиану «стоило только закрыть глаза, чтоб увидеть <...> прекрасное тело Артемиды-Охотницы (с ней Арсиноя неоднократно сравнивается; один из самых значимых диалогов Юлиана с Арсиноей происходит «в присутствии» статуи Артемиды-Охотницы, которая «казалась живой в лунном сиянии» (ЮО, с. 87). – М. Б.); а когда он открывал их, мрамор Парфенона под солнцем казался живым и золотистым, как тело богини» (ЮО, с. 79). Сравнение мрамора с живым телом перейдёт из романа, над которым писатель работал с 1890 г., в очерк «Акрополь», написанный Мережковским осенью 1892 г.: «Здесь не утоляет зрение. Надо ощупывать каждую выпуклость мрамора, пожелтевшего от древности, золотистого, пропитанного солнечным светом, тёплого, как живое тело» (ВС, с. 12)¹⁰⁸.

Возвращаясь к образу статуи, вспомним справедливое замечание Т. И. Дроновой, что «одним из наиболее ярких образов, скрепляющих все части трилогии “Христос и Антихрист” <...>, является образ Венеры-Афродиты. В романах Д. Мережковского каждая историческая эпоха переживает свою “встречу” с бессмертной красотой богини»¹⁰⁹. В романе «Воскресшие боги» такая «встреча» происходит уже на первых страницах текста, в сцене раскопок на Мельничном Холме, в ходе которых итальянцам конца XV в. удаётся обнаружить под землёй и поднять на поверхность статую античной богини. И вновь возникает, как и в первом романе трилогии, мотив «оживающей» статуи. Мрамор, из которого сделано изваяние, кажется участникам раскопок

из главных женских героинь – ведьма Кассандра – тоже неоднократно сравнивается с изваянием, а также с изображениями на картинах Леонардо да Винчи и Сандро Боттичелли.

¹⁰⁸ В исследовательских работах отмечается корреспондирование этих образов. См., например: Дехтярёнок А. В. Античность и христианство в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Петрозаводск, 2004 [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/antichnost-i-khristianstvo-v-trilogii-ds-merezhkovskogo-khristos-i-antikhris> (дата обращения: 20.04.2013), и др.

¹⁰⁹ Дронова Т. И. «И сладок нам лишь узнаванья миг...»: Античность в культурологической рефлексии Д. С. Мережковского // Античный мир и мы: Материалы и тезисы конференции. Саратов: Государственный учебно-научный центр «Колледж», 1998. Вып. 4. С. 32.

«не мёртвым, а розовым, живым и тёплым в колеблющемся отблеске факелов»¹¹⁰. Характерно здесь упоминание особого освещения – один из излюбленных приёмов Мережковского; выразительно также использование другого приёма – олицетворения – в изображении скульптуры, к которому через несколько страниц (и уже при ином «освещении») вновь обращается писатель: «Мраморное тело, ещё не совсем очищенное от земли, искрилось на солнце, словно нежилось и грелось после долгого подземного мрака и холода» (ЛдВ-1, с. 312).

Вполне закономерной и оправданной представляется высокая семантическая значимость образа мраморной Венеры в романе «Леонардо да Винчи», где данный образ выступает своеобразным «контрапунктом», в котором намечаются и откуда «протягиваются» по всему тексту произведения основные нити его религиозной, экзистенциальной, исторической (историософской) и философско-эстетической проблематики. В том, что именно вопросы философско-эстетического характера составляют ядро проблематики «Воскресших богов», сходятся многие исследователи, писавшие о Мережковском, в том числе З. Г. Минц, утверждающая, что в центре второго романа трилогии «образ гениального художника Леонардо да Винчи и концепция искусства»¹¹¹, Я. В. Сарычев, по оценке которого «вопрос о смысле творчества»¹¹² «составляет главный интерес всего романа»¹¹³, О. В. Дефье, автор основательной монографии, посвящённой роману «Леонардо да Винчи», и др.

Приведём ещё несколько вариаций мотива «оживающей» статуи из текста романа. Декоративные глиняные изваяния («крылатые голые дети – не то христианские ангелы, не то языческие амур», ЛдВ-1, с. 482), украшающие одну из комнат в доме второстепенной героини – Лукреции Кривелли, – то и дело

¹¹⁰ Мережковский Д. С. Христос и Антихрист: Трилогия. Указ. изд. Т. 1. С. 309. Далее ссылки на это издание романа даются в тексте с пометой «ЛдВ-1» и указанием страниц, например: ЛдВ-1, с. 309.

¹¹¹ Минц З. Г. О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». Указ. изд. С. 18.

¹¹² Сарычев Я. В. Смысл творчества и проблема «андрогинного» статуса личности в романах Д. С. Мережковского // Русская литература и эстетика конца XIX – начала XX в.: Проблема человека. Сб. I. Липецк, 1999. С. 26.

¹¹³ Там же. С. 27.

кажутся «живыми в розовом отблеске пламени» (там же; здесь опять играет свою роль освещение) и как будто «лукаво перемигиваются, перешёптываются» (ЛдВ-1, с. 520) и смеются над людьми – герцогом Лодовико Моро (Сфорца), обманывающим жену, и Лукрецией, внутренне осуждающей герцога, но принимающей его ухаживания. Перед началом «огненного поединка» сторонников и противников Джироламо Савонаролы людям, собравшимся на площади в ожидании этого зрелища, чудится, будто «геральдический бронзовый (в другом месте он назван медным. – М. Б.) лев города Флоренции» (ЛдВ-1, С. 526), «возмущённый позором своего народа, рычит от ярости» (ЛдВ-1, с. 528). Но, вероятно, большего внимания достойна следующая вариация, сходная с приёмом реализованной метафоры. В театрализованном представлении на новогоднем балу в замке Сфорца участвует в том числе и «золотое изваяние», появление которого аллегорически обозначает «рождение нового, Золотого Века, благодаря мудрому правлению Моро», и которое на самом деле оказывается не изваянием, а «живым ребёнком» (ЛдВ-1, с. 503), чьё тело покрыто позолотой. От обилия позолоты и от полученного в праздничную ночь переохлаждения ребёнок умирает. Характерно, что Моро, хозяин злополучного бала, на следующий день после него потерявший жену (она умерла при родах), воспринимает гибель мальчика-«изваяния» исключительно с эстетических позиций: «Умер наш Век Золотой, умер вместе с моей ненаглядною! <...> Не хотел и не мог он её пережить! Не правда ли, <...> какое вещее совпадение, какая прекрасная аллегория!» (ЛдВ-1, с. 515).

Своеобразной параллелью к мотиву «оживающей» статуи служит в романе мотив «оживающего» изображения. С наибольшей рельефностью выступает этот мотив в сцене, где в огне инквизиции гибнет картина Леонардо «Леда», причём свет и действие пламени создают (в восприятии Джованни – ученика художника, оказавшегося свидетелем сожжения) парадоксальный, трагически заострённый в данной сюжетной ситуации эффект «оживания» изображения: «Пламя, охватывая Леду, лизало красным языком голое белое тело, которое сделалось розовым, точно живым <...>. Леда улыбнулась <...> последней

улыбкой, вспыхнула, растаяла в огне, как облако в лучах зари, – и скрылась навеки» (ЛдВ-1, с. 477).

Сожжение картины – не единственная сцена романа с мотивом «оживающего» изображения. Необычен, например, эпизод, в котором «оживающее» изображение является герцогу Моро во сне: «Ему приснилось, будто бы стоит он на коленях перед мадонною Беатриче (его женой, к тому времени уже умершей. – *М. Б.*), которая, только что узнав о любовном свидании мужа с Лукрецией, ругает и бьёт его по щекам. <...> Но вдруг перед ним – уже не Беатриче, а бог Меркурий, тот самый, что изображён на фреске Леонардо над железной дверью (дверью казнохранилища, где происходит эпизод. – *М. Б.*), подобный грозному ангелу. Бог схватил его за волосы и кричит: “Глупый! глупый! на что ты надеешься? Думаешь, помогут тебе твои хитрости, спасут от кары Господней, убийца!”»¹¹⁴. Интересно, что здесь «ожившее», как бы сошедшее с фрески античное (языческое) божество воплощает собой отягощённую грехом (христианское понятие) совесть Моро – отравителя законного наследника миланского престола и косвенного виновника смерти Беатриче. Как масштабную и достаточно протяжённую во времени «живую картину» можно воспринимать и сцену ведьмовского шабаша (или «божественной оргии Вакха» (ЛдВ-1, с. 390)?), как бы разворачивающуюся из рисунка, нанесённого на аметистовый талисман, доставшийся колдунье Кассандре от отца – любителя и собирателя древностей – и бережно хранимый девушкой. На рисунке изображён «юноша Вакх с тирсом в одной руке, с виноградной кистью в другой» (ЛдВ-1, с. 373, 385). Во время шабаша отвратительный Ночной Козёл преобразается в «олимпийского бога Диониса», или Вакха, «с улыбкой вечного веселья на устах, с поднятым тирсом в одной руке, с виноградною кистью в другой» (ЛдВ-1, С. 390).

¹¹⁴ *Мережковский Д. С.* Христос и Антихрист: Трилогия. Указ. изд. Т. 2: Воскресшие боги (Леонардо да Винчи): Роман: Кн. 10 – 17; Антихрист (Пётр и Алексей): Роман. 2000. С. 7 – 8. Далее ссылки на это издание романа даются в тексте с пометой «ЛдВ-2» и указанием страниц, например: ЛдВ-2, с. 7 – 8.

Примечательно, что даже те персонажи «Воскресших богов», которые (в отличие от главного героя, Леонардо да Винчи, его учеников, художников Рафаэля Санти, Микеланджело Буонарроти, Сандро Боттичелли и др.) по роду своей деятельности не связаны с искусством так тесно, как его творцы, оказываются в буквальном смысле окружены предметами и образами искусства (как высокого, так и декоративно-прикладного). Вот, например, комната Чиприано Буонакорзи – флорентийского купца и любителя древностей: «Здесь, как в музее, расставлены и развешаны были по стенам мраморы и бронзы. Древние монеты и медали красовались на досках, обшитых сукном. Обломки статуй, ещё не разобранные, лежали в ящиках» (ЛдВ-1, с. 293 – 294). При описании покоев герцогини Беатриче Сфорца писатель упоминает, в том числе, «роскошные ящики, покрытые живописью» (ЛдВ-1, с. 350). А вот интерьер комнаты в доме Лукреции Кривелли: «<...> Створы лакированных дверей с мозаичным набором, изображавшим перспективы древних римских зданий, – лепной решётчатый переплёт потолка, украшенный золотом, стены, покрытые кордуанскими кожаными златотиснёными обоями <...>. На стене висел портрет Лукреции, кисти Леонардо» (ЛдВ-1, с. 482). Даже такой, например, эпизодический персонаж, как миланский башмачник Корболо, каждый раз, проходя по одной из городских площадей, не может не взглянуть на «исполинское неоконченное строение, окружённое плотничьими лесами», – «собор, воздвигаемый народом во славу Рождества Богородицы» (ЛдВ-1, с. 395). Иногда, впрочем, писатель и иронизирует над приобретающим прихотливые формы стремлением некоторых своих персонажей окружить себя «прекрасным». Так происходит, в частности, в пассаже, включённом в эпизод пира во дворце Сфорца: «<...> Потянулись нескончаемые сладости – изваяния из марципанов, фисташек, кедровых орехов, миндаля и жжёного сахара, исполненные по рисункам Браманте, Карадоссо и Леонардо, – Геркулес, добывающий золотые яблоки Гесперид, басня Ипполита с Федрою, Вакха с Ариадною, Юпитера с Данаею – весь Олимп воскресших богов» (ЛдВ-1, с. 491).

Мережковский в изобилии вводит в роман отсылки к произведениям великих мастеров живописи и скульптуры Возрождения. Отсылки эти – в зависимости от места и роли того или иного конкретного произведения изобразительного искусства в художественном целом романа – то представляют собой простые упоминания (так, в сцене «сожжения сует» детьми-инквизиторами упоминаются рисунки Боттичелли, отданные на уничтожение самим художником), то обозначаются с помощью одной, наиболее выразительной детали. Такова «нежная, лукавая и бесстрашно любопытная улыбка Фомы Неверного» (ЛдВ-1, с. 525) в изваянии работы Андреа Вероккьо – улыбка, в которой юный художник Джованни Бельтраффио находит сходство с улыбкой своего учителя Леонардо, причём, как думает исследовательница И. А. Суханова, здесь «для писателя важны ассоциации именно с образом евангельского Фомы»¹¹⁵. Иногда такие отсылки вплетены в ткань романа в форме более или менее подробно разработанного описания (главным образом это относится, конечно, к картинам, рисункам и другим произведениям Леонардо да Винчи)¹¹⁶. Вообще в трилогии «Христос и Антихрист» (и особенно в её центральном романе) экфрасис различных типов становится, по выражению Г. Ю. Завгородней, «“конденсатом” содержания, когда в <...> произведении иного, не словесного искусства содержится дополнительный ключ к пониманию образа»¹¹⁷.

«Дополнительный» же «ключ» к пониманию высокой значимости образов искусств (прежде всего изобразительных) в произведениях Мережковского,

¹¹⁵ Суханова И. А. Созвучие искусств в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» // Русская речь. 2006. № 4. С. 20.

¹¹⁶ В данной связи приведём ценное наблюдение современной исследовательницы над поэтикой описаний в романе: «<...> Описания природы, городов, лиц людей и описания картин Леонардо выполнены в сходной манере, они находятся как бы в одном ряду, постоянно чередуясь, создавая большую мозаичную картину, живописующую наиболее узнаваемые реалии изображаемого времени» (Завгородняя Г. Ю. Указ. соч. С. 186). Думается, специфика описаний как в «Воскресших богах», так и в других произведениях Мережковского могла бы стать, с опорой на процитированное суждение, предметом более пристального изучения. В сходном направлении размышляет, очевидно, и А. В. Мещерякова, обращая внимание на то, что в романе «Леонардо да Винчи» «Флоренция описывается как некое синтетическое произведение искусства» (Мещерякова А. В. Указ. соч. С. 140).

¹¹⁷ Завгородняя Г. Ю. Указ. соч. С. 186.

возможно, даёт нам его литературно-критическая статья «Старый вопрос по поводу нового таланта» (1888), к которой мы обращались также в предыдущей главе (см. гл. 2, § 2). В центре внимания Мережковского-критика в этой работе оказывается творчество А. П. Чехова, но размышления о природе таланта отдельного писателя и о восприятии его творчества читательской аудиторией выводят автора статьи на широкие обобщения. Так, Мережковский отмечает, что «вкус и понимание живописи, скульптуры и даже отчасти поэзии уменьшается с каждым днём, делается достоянием ограниченного кружка знатоков и ценителей, между тем как популярность музыки растёт не по дням, а по часам» (ВС, с. 348), и в связи с этим выражает сожаление о том, что «мы, кажется, всё более утрачиваем способность наслаждаться крупными чертами, резкими контурами и не обращать внимания на детали, мелочи, подробности, способность, составляющую громадное преимущество античных народов» (ВС, с. 349), что «архитектурная красота художественного плана в его широких очертаниях ускользает от большинства из нас», а вместе с тем «поэтов <...> увлекает страстная погоня за деталями, за тонкими психологическими полутонами, за тем непередаваемым и малоисследованным музыкальным элементом, который таится на дне всякого ощущения» (там же).

То, насколько прав или не прав был в данном случае Мережковский в оценке своих современников — авторов и читателей, — может стать, как представляется, темой отдельного исследования. А то, что сам он уже в ранних своих творческих исканиях — в произведениях 1890-х гг. — избрал для себя другой путь, сопряжённый со словесным воссозданием и осмыслением в художественных текстах произведений живописи и скульптуры, несомненно, должно быть учтено при разработке к настоящему времени не получивших в науке достаточного освещения вопросов об отношении писателя к изобразительному искусству, о месте и роли изобразительного искусства в художественном мире Мережковского.

§ 2. Образы художников в ранней романной и новеллистической прозе Д. С. Мережковского

Начиная с эпохи романтизма, образ художника неизменно приковывал к себе творческое внимание писателей, поэтов, мыслителей как в России, так и за рубежом. Богатый и интересный материал для исследований в этом направлении представляет русская литература Серебряного века, в частности творчество Д. С. Мережковского. Важное место в его сознании занимает фигура художника – не только как мастера, по роду своей деятельности связанного со сферой изобразительных искусств, но и в более широком смысле – как артистической натуры, склонной к эстетическому восприятию мира. Такие образы мы встречаем уже в ранних произведениях Мережковского, в том числе в его романах 1890-х гг. и новеллистическом цикле 1890-х – начала 1900-х гг.

Выше мы обращались к вопросу о концептуальной значимости выбора Мережковским «вечных спутников» (см. гл. 2, § 1). Не был, конечно, случайным или недостаточно мотивированным и выбор центрального героя романа, открывающего трилогию «Христос и Антихрист». Свой интерес к фигуре римского императора IV в. «Флавия Клавдия Юлиана, которого злорадные византийцы хотели заклеймить, а на самом деле украсили – как бы тёмным венцом увенчали – прометеевым именем “Отступник”» (ВС, с. 16; курсив автора), писатель объясняет в статье «“Дафнис и Хлоя”» (1897). В более раннем варианте этой работы («О символизме “Дафниса и Хлои”», 1895), где, по замечанию К. А. Кумпан, «мысли автора звучат более откровенно» (Кумпан, с. 110), «вся история мировой культуры рассматривается как серия попыток Rinascimento (Возрождения), под которым подразумевается “синтез древнего олимпийского и нового галилейского начала в одну <...> невиданную культуру”» (Кумпан, с. 65 – 66), а первая из таких попыток отнесена к эпохе Юлиана.

Иными словами, основным фактором, обусловившим выбор романного персонажа, можно признать ту «общность внутренней жизни всех людей,

общность веры и страданий всех времён» (ВС, с. 40), которая позволяет писателю и объединять в одну литературно-критическую книгу эссе о самых разнообразных представителях «всемирной литературы», и проводить отчётливую параллель между людьми поздней античности и своими современниками. В «“Дафнисе и Хлое”» Мережковский пишет: «Они – эти странные, одинокие и утончённые эстетики, риторы, софисты, гностики IV века – люди глубоко-раздвоенные <...>. Дерзновенные в мыслях, робкие в действиях, они стоят на рубеже старого и нового. Они – люди Упадка и вместе с тем Возрождения» (ВС, с. 17) – и сопоставляет этих двойственных людей с теми, которые живут в смутную, полную противоречий и неясных предчувствий эпоху рубежа XIX – XX вв. и к которым принадлежит сам автор.

Значимым проявлением этой акцентированной Мережковским «общности» становится, в частности, способность воспринимать окружающий мир эстетически. В романе этой способностью в наибольшей мере наделён Юлиан. Даже незначительные, на первый взгляд, и не несущие в себе ничего возвышенного явления (например, ледоход на Сене) рождают в душе героя эстетический отклик¹¹⁸: «В тот год зима стояла суровая, несмотря на западные ветры с океана, приносящие оттепель. Огромные белые льдины, сталкиваясь и с треском ломаясь, плыли по Сене. <...> Юлиан, любуясь на прозрачные, не то голубые, не то зелёные глыбы, сравнивал их с плитами фригийского белого мрамора, слегка подёрнутого зелёными жилками» (ЮО, с. 132).

Учитывая важность мотива мрамора в творчестве Мережковского и вспоминая появившееся ещё в некоторых его эссе начала 1890-х гг. сравнение словесного (литературного) материала с материалом ваятеля – мрамором, естественно было бы предположить, что в данном эпизоде писатель подменяет мировосприятие героя своим собственным. Однако такую догадку нетрудно

¹¹⁸ Здесь очевидна параллель с главным героем второй части трилогии, Леонардо да Винчи, который поражает своего ученика Джованни Бельтраффио умением в самом обыденном (в пятнах сырости на стене, в трещинах, в «узорах» плесени на стоячей воде, в потухающих углях, в очертаниях облаков) обнаруживать импульсы, способные разбудить художественное воображение.

опровергнуть: достаточно лишь обратиться к текстам самого Юлиана. Так, в одном из его сочинений читаем: «<...> В тот год зима была более суровая, чем обычно, и река несла на себе будто куски мрамора. Вы ведь знаете мрамор, этот фригийский камень? Своей белизной ледяные глыбы, громоздившиеся друг на друга, были очень похожи на него»¹¹⁹.

Как показано исследователем, для авторов IV в. «это стремление пропускать факты действительности через индивидуальное сознание становится чрезвычайно характерным. В литературу широко вводятся эпизоды индивидуальной биографии, малые и значительные, рассматриваются не только наиболее существенные моменты в истории личности, но и её реакция на ничтожные и будничные жизненные явления. Крупные события политической и умственной жизни времени, бытовые взаимоотношения, природа – всё это служит материалом для раскрытия образа изнутри»¹²⁰. Если принять во внимание также тщательное ознакомление Мережковского с источниками при работе над своими произведениями, то становится очевидным, что перед нами не «передоверие» персонажу особенностей сознания романиста, а именно выбор специфического героя.

То, что свойственная Юлиану эстетичность мировосприятия несёт в романе высокую семантическую нагрузку, подтверждается хотя бы включением этого свойства героя в рефлексию, осуществляемую другими персонажами произведения. Не случайно врач Орибазий, один из приближённых и конфиденгов Юлиана, сравнивает императора с художником («Ты говоришь, как художник», ЮО, с. 171). При этом, безусловно, значима не только сама эта характеристика, выраженная в реплике Орибазия в диалоге с главным героем, но и предшествующая ей автохарактеристика Юлиана. Он говорит о себе: «<...> За мою любовь к обрядам и гаданиям древности не суди меня слишком строго. Как тебе это объяснить – не знаю. Старые, глупые песни трогают меня до слёз. Я люблю вечер больше утра, осень – больше весны. Я люблю всё

¹¹⁹ Юлиан, император. Враг бороды // Поздняя греческая проза. М.: ГИХЛ, 1960. С. 653 – 654.

¹²⁰ Полякова С. Греческая проза I – IV веков н. э. // Поздняя греческая проза. Указ. изд. С. 23.

уходящее. Я люблю благоухание умирающих цветов. Что же делать, друг мой? Таким меня создали боги. Мне нужна эта сладкая грусть, этот золотистый и волшебный сумрак. Там, в далёкой древности, есть что-то несказанно прекрасное и милое, чего я больше нигде не нахожу. Там – сияние вечернего солнца на пожелтевшем от старости мраморе» (там же). Обратим внимание на то, что два концепта – солнце и мрамор – в сознании Юлиана являются репрезентативными по отношению к Элладе как миру «богоподобной красоты человека на земле» (ЮО, с. 172), миру, который Юлиан воспринимает как свою духовную родину.

Именно с образом Юлиана по преимуществу связан чрезвычайно важный как для данного романа, так и для всего творчества Мережковского мотив соединения, взаимопроникновения христианского и языческого начал. Характерно, что отмечает эту черту в герое его подруга – женщина-скульптор Арсиноя¹²¹ (к образу которой мы обратимся ниже), понимающая его, как никто другой. «Подумай, что значит твоё милосердие, странноприимные дома, проповеди эллинских жрецов. Всё это – подражание галилеянам, всё это – новое, неизвестное древним мужам, героям Эллады» (ЮО, с. 198), – говорит она Юлиану. Мережковский и в уже упоминавшейся нами литературно-критической работе, создававшейся практически одновременно с «Юлианом Отступником» или вскоре после его завершения, интерпретируя роман «Дафнис и Хлоя» (написанный, по предположению критика, в эпоху поздней античности и, возможно, «одним из <...> эллинистов, окружавших Юлиана», ВС, с. 16), утверждает, что в этом произведении «мы встречаемся, в самой глубине древнеэллинского духа, с первым предвестием <...> христианского мирозерцания» (ВС, с. 28).

¹²¹ Вообще неожиданно, что в качестве художника, ваятеля Мережковский изображает женщину: для описываемой эпохи (поздняя античность) это не характерно. Возможно, такая авторская «вольность» объясняется тем значением, которое Мережковский – символист и «основатель» религии Третьего Завета, религии Царства Святого «Духа-Матери», – придавал Женственности как высшему творящему началу.

Ещё один художник в романе Мережковского – инок Парфений, обладающий «великим искусством» расписывать «заглавные буквы книг хитрыми узорами» (ЮО, с. 173). В этих узорах «Эллада, Ассирия, Персия, Индия и Византия, и смутные веяния будущих миров – все народы и века простодушно соединялись в монашеском раю, блиставшем переливами драгоценных камней вокруг заглавных букв Священного Писания» (ЮО, с. 174). Другими словами, Парфений в своём искусстве бессознательно достигает того чаемого синтеза, который в финале произведения будет достигнут Арсиной в созданном ею изваянии с «телом олимпийского бога, с лицом, полным неземной печали» (ЮО, с. 286).

Арсина – самый завершённый образ среди всех изображённых в романе художников. Это выражается как в частностях («лепила из воска маленькие изваяния, подготовительные опыты для большого, мраморного», ЮО, с. 282), так и в глобальном плане. Увлекавшаяся ваянием с юности, в зрелом возрасте она, пройдя через языческое и «галилейское» (христианское) «искушения», «решила вернуться в мир, чтобы жить и умереть <...> художником» (ЮО, с. 263). Поэтому закономерно, что именно ей, наряду с беспристрастным историком Аммианом Марцеллином, дано осознать, что «вся сила Рима, вся мудрость Эллады только путь к учению Христа; только предзнаменования, предчувствия, намёки; широкие ступени, Пропилеи, ведущие в Царствие Божие. Платон – предтеча Иисуса Галилеянина» (ЮО, с. 285).

Исследователями творчества Мережковского было справедливо отмечено, что «форма художественного времени в романах писателя складывается из синтеза времени линейного и циклического, гегельянской диалектики и ницшеанской, “дионисийской” модели времени как вечного возврата и повторения»¹²². По Мережковскому, борьба двух полярных, но трагически

¹²² Колобаева Л. А. Тотальное единство художественного мира (Мережковский-романист). Указ. изд. С. 14. Сходные рассуждения о концепции времени в творчестве Мережковского находим в работах О. В. Дефье, Т. И. Дроновой, Ю. Каграманова, З. Г. Минц, Э. Клюс (E. Clowes) и др.

нерасторжимых начал, извечно определяющих собою жизнь человечества¹²³, возобновляется на разных витках мировой истории. Видение вселенской жизни в свете этих «общих, метаисторических тенденций»¹²⁴ позволяет писателю сопрягать в трилогии «Христос и Антихрист» эпохи, отделённые друг от друга многими столетиями, такие как время римского императора Юлиана (IV в. н. э.) и эпоха итальянского Высокого Возрождения¹²⁵. И если в первом романе трилогии автор показывает, что лишь избранным современникам Юлиана было дано чувствовать (или, вернее, предчувствовать) «великое веселие Возрождения» (ЮО, с. 286), а в главном герое произведения можно увидеть «раннего и обречённого на гибель предтечу Возрождения»¹²⁶, то временем действия романа «Леонардо да Винчи», центрального в трилогии, избран собственно Ренессанс.

Существует обширная литература, трактующая разнообразные вопросы, касающиеся Возрождения, его искусства и философии, жизни и творчества его деятелей. Мы считаем целесообразным остановиться здесь на краткой и ёмкой характеристике Возрождения, принадлежащей А. Ф. Лосеву (1893 – 1988): «Прежде всего новизной является в данную эпоху чрезвычайно энергичное выдвижение примата красоты, и притом чувственной красоты. Бог создал мир, но как же этот мир прекрасен, как же много красоты в человеческой жизни и в человеческом теле, в живом выражении человеческого лица и в гармонии

¹²³ Мы не настаиваем на употреблении таких обозначений, как «борьба Христа и Антихриста» или «борьба христианства и язычества», разделяя точку зрения, выраженную в одной из работ З. Г. Минц: «Христос и Антихрист в романах – не однозначные аллегории христианства и язычества, а ёмкие художественно-историософские символы. Значение их ближе всего к тому, что в романах Достоевского определяют как “богочеловеческое” и “человекобожеское” начала <...>» (Минц З. Г. О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». Указ. изд. С. 11).

¹²⁴ Чепкасов А. В. Неомифологизм в романах трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания: Межвуз. сб. научн. тр. Кемерово, 1996. С. 44.

¹²⁵ К эпохе Ренессанса (Возрождения) Мережковский обращается и в цикле «Итальянские новеллы», создававшемся практически одновременно с романом «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» и вскоре после его завершения.

¹²⁶ Минц З. Г. О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». Указ. изд. С. 9.

человеческого тела!»¹²⁷. Так определяет доминанту «эстетики Возрождения» крупнейший учёный, и его определение (конечно, не синхронное творчеству Мережковского, но известное современным читателям и исследователям) не раз приходит на ум при обращении к произведениям изучаемого автора Серебряного века, посвящённым Ренессансу.

Дм. Панченко отмечает, что «художник эпохи Возрождения, по самой своей профессии, – и созерцатель, и мастер. Он сам готовит краски, сам орудует резцом. По средневековой традиции он должен быть сведущ не только во всех искусствах, но также в инженерном деле. А с середины XV века, когда вместе с открытием линейной перспективы формируется новый вкус и в живописи господствует стремление “подражать природе”, у него есть веские причины изучать геометрию и оптику, производить анатомические вскрытия и вникать во всё богатство природных явлений»¹²⁸. И в романе Мережковского Леонардо предстаёт не только как живописец, скульптор, автор множества рисунков, но и как учёный, занимающийся сложными математическими расчётами, рассуждающий об «окаменелых раковинах» и сочиняющий трактаты о природе, интересующийся географическими открытиями своего времени, как изобретатель и даже как музыкант. Достаточно вспомнить создаваемое Мережковским описание комнаты мастера, чтобы представить, насколько разносторонни были интересы героя: «Комната была загромождена машинами и приборами по астрономии, физике, химии, механике, анатомии. <...> Виднелся водолазный колокол, мерцающий хрусталь оптического прибора, изображавшего глаз в больших размерах, скелет лошади, чучело крокодила, банка с человеческим зародышем в спирту, <...> острые лодкообразные лыжи для хождения по воде, и рядом, должно быть, случайно попавшая сюда из мастерской художника, глиняная головка девушки или ангела с лукавой и грустной улыбкой. <...> И надо всем от полу до потолка распростиались крылья машины <...>» (ЛдВ-1, с. 323 – 324).

¹²⁷ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. С. 53.

¹²⁸ Панченко Дм. Леонардо и его эпоха в изображении Д. С. Мережковского // Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М.: Худож. лит., 1990. С. 635.

Можно размышлять о том, обозначена ли здесь некая иерархия этих разнообразных увлечений Леонардо. Так, очевидно, что атрибуты почти всех занятий мастера, кроме изобразительного искусства, включены в один перечислительный ряд, тогда как художническая деятельность хозяина комнаты явно отделена от других занятий (*«случайно попавшая сюда из мастерской художника, глиняная головка девушки или ангела»*, курсив наш). По всей вероятности, такое выделение изобразительного искусства из множества видов деятельности Леонардо свидетельствует об особом (может быть, сакральном) значении для него и для автора романа именно сферы искусства.

В искусствоведении, конечно, и отмечался универсализм Леонардо, и была – пусть с оговорками, но достаточно ясно – выражена мысль о примате живописи над прочими его занятиями. Рассуждения на эту тему встречаем, в частности, у крупного американского историка искусств, многие годы жившего и работавшего в Италии, – Б. Бернсона (1865 – 1959), автора труда «Живописцы итальянского Возрождения»¹²⁹. «Живопись, – утверждает учёный, – играла для Леонардо столь незначительную роль среди его остальных работ, что мы должны рассматривать её только как одну из форм выражения его всеобъемлющей гениальной натуры. К ней он прибегал тогда, когда его не поглощали другие занятия, но в ней одной искал он путей к выражению высшей духовной сущности, воплощаемой им в формах, насыщенных глубоким содержанием»¹³⁰.

Понятно, что в период работы над романом «Леонардо да Винчи» Мережковскому вряд ли могли быть знакомы идеи Бернсона, в частности его взгляд на творчество Леонардо (если к тому времени такой взгляд у Бернсона оформился и был им выражен). Скорее напротив, развиваемую Мережковским в романе концепцию образа Леонардо и его эпохи в некотором смысле можно

¹²⁹ Книга была, насколько нам известно, завершена автором к 1930 г., но вышла из печати только в 1953 г. (на английском языке); русский перевод появился в 1965 г. Началась же работа Бернсона над этой книгой ещё в 1890-е гг.

¹³⁰ Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.sky-art.com/artbook/bernson/bernson00.htm> (дата обращения: 25.09.2013).

рассматривать как «предвосхищение» ряда бернсоновских идей. (Мы, к сожалению, не располагаем сведениями о том, был ли роман Мережковского о Леонардо или какие-либо другие его произведения знакомы Бернсону¹³¹.)

На одну из этих идей мы сейчас указали. Ещё одна (по нашему мнению, не менее важная) состоит в том, что ренессансный период в истории культуры человечества типологически близок более поздней эпохе (у Бернсона это, скорее всего, начало или первая треть XX в., у Мережковского же – рубеж XIX – XX вв., время создания романа о Леонардо). Вот как пишет Бернсон: «В какой-то мере эта эпоха (Возрождения. – *М. Б.*) нам близка и понятна. Мы тоже охвачены безграничной любознательностью. Мы тоже испытываем опьяняющее нас чувство человеческой гениальности. Мы тоже верим в великое будущее человечества, и ничто не может сдержать радость, охватывающую нас на путях к великим открытиям, или поколебать нашу веру в торжество жизни»¹³². Взгляды Мережковского и на «настоящее», и на «будущее человечества» были, судя хотя бы по статье «О причинах упадка...» и по некоторым более поздним текстам, не столь оптимистичны, как у его ровесника Бернсона, но на духовной близости эпохи Возрождения (как и эпохи императора Юлиана) своему времени писатель, которому вообще был «свойственен ассоциативный подход к творчеству авторов различных исторических эпох, поиски “незавершённого диалога”, <...> поиск “больших контекстов”»¹³³, настаивал. И в этом создатель трилогии «Христос и Антихрист» предстаёт типичным автором Серебряного века – времени очередного расцвета стилизации в литературе и других видах искусства, когда «стилизуемая культура актуализировалась, получала по сравнению с нормой

¹³¹ Ср.: известно, например, что З. Фрейд, выстраивая свои рассуждения в эссе «Леонардо да Винчи и его воспоминания о детстве», знал роман Мережковского.

¹³² Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. Указ. электр. ресурс.

¹³³ Дронова Т. И. «И сладок нам лишь узнаванья миг...»: Античность в культурологической рефлексии Д. С. Мережковского. Указ. изд. С. 31.

ценностный приоритет, объявлялась наиболее адекватной современным или вневременным задачам искусства»¹³⁴.

Продолжая размышления об иерархии разнообразных занятий Леонардо и об отражении этой иерархии в описываемой Мережковским обстановке комнаты художника, невозможно не обратить внимания на то, что «надо всем», находящимся в комнате, господствуют огромные «крылья машины» — летательного аппарата, над которым на протяжении долгого времени безуспешно работает мастер, мечтающий о полёте человека в небо. Несомненно, образ летательной машины играет в произведении важную роль, выступая как «символ дерзновенной творческой мысли, устремлённой к соединению того, что было противопоставлено полтора тысячелетия»¹³⁵ (имеются в виду земля и небо), и знак «стремления художника к единству с Небом»¹³⁶.

Но не менее важен и сам образ крыльев, являющийся одним из лейтмотивов романа и проходящий в разных вариациях (уже упомянутые части летательного механизма; лёгкие, трепетные крылья птиц, особенно часто — ласточек, — «пленниц», которых с радостью отпускает на свободу Леонардо; складки одежды художника, в воспалённом сознании Джованни — ученика мастера — уподобляющиеся складкам одежды Антихриста, напоминающим крылья) через всё произведение вплоть до его финала. Там русский изограф Евтихий, осмотрев мастерскую Леонардо и познакомившись с его работами, делает основным элементом своей иконы с изображением Иоанна Предтечи «позлащённые крылья, внутри багряно-золотистые, как пламя, снаружи белые, как снег, широко распростёртые в лазурном небе над жёлтой землёй и чёрным океаном, подобные крыльям исполинского лебедя» (ЛдВ-2, с. 248). Глубокое и удачное, на наш взгляд, толкование этого образа дано И. А. Сухановой.

¹³⁴ Козьменко М. В., Магомедова Д. М. Стилизация как фактор динамики жанровой системы // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 85.

¹³⁵ Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). Указ. изд. С. 62.

¹³⁶ Там же. С. 109.

Исследовательница замечает: «В сознании Евтихия соединяются разные образы: “крылья Предтечи напоминали то крылья механика Дедала, то крыло летательной машины Леонардо” <...>. Евтихий чувствует противоположность “вещественных” крыльев Дедала “духовным” крыльям Предтечи, тем не менее, он – единственный, кто за вещественными крыльями Леонардо видит **крылья духовные** – старый мастер снится ему в образе Предтечи и Пророка»¹³⁷ (выделено автором).

В связи с этим резонным представляется уже затронутый нами в первой главе данной работы (см. гл. 1, § 2) вопрос: неужели «духовные крылья» (или «крылья Духа», как называет их Мережковский в стихотворении 1902 г. «Молитва о крыльях») Леонардо и его же – пусть не всегда прямое и не всегда осознаваемое самим мастером – служение злу (вспомним, например, Дионисиево ухо и военную машину-«паука») – лишь две разные, но не взаимоисключающие стороны ренессансного универсализма художника? В дополнение к сказанному ранее отметим, что в романе Мережковского мы, очевидно, имеем дело с одним из тех случаев, когда необходимо «развести» автора произведения и его персонажа.

В вопросе о концепции искусства, выдвинутой автором и воплощённой как в изображении главного героя и ряда второстепенных и эпизодических персонажей романа, так и в сюжетном и композиционном строе текста, в его мотивной структуре, мы присоединяемся к предложенной Л. А. Колобаевой и приведённой выше (см. гл. 1, § 2) интерпретации, согласно которой произведение писателя проникнуто мыслью о необходимом грядущем соединении культуры (красоты, эстетического начала) и начал морально-нравственных, этических, религиозных.

Обращаясь вновь к образу персонажа, Леонардо да Винчи, подчеркнём, что у него есть кредо, которому он всегда старается следовать сам и которое внушает своим ученикам: «Если хочешь быть художником, оставь всякую печаль и заботу, кроме искусства. Пусть душа твоя будет как зеркало, которое отражает

¹³⁷ Суханова И. А. Указ. соч. С. 23.

все предметы, все движения и цвета, само оставаясь неподвижным и ясным» (ЛдВ-1, с. 316). Естественно, в повседневной жизни, в быту, в отношениях с окружающими Леонардо может поддаваться таким настроениям и проявлять такие чувства, которые свойственны всем людям, ему не чужды ни беззаботная, почти детская весёлость, ни печаль, ни гнев, ни сострадание, ни нежность, ни тоска. Как человек герой романа «бесконечно богат нюансами ощущений, сомнениями, внутренней драмой и таинственностью»¹³⁸. Как художник он стремится только к спокойному созерцанию и ясному, ничем не искажённому «отражению» всех предметов, явлений и т. д.¹³⁹ Поэтому он не видит противоречия в своей одновременной работе над такими совершенно не похожими друг на друга «близнецами» (ЛдВ-1, с. 339), как фреска «Тайная Вечеря» и памятник герцогу Сфорца, именуемый «Колоссом», — «персонификация сил зла и коварства»¹⁴⁰ человека, возомнившего себя Богом (символична надпись на постаменте памятника: “Ессе Deus”, т. е. «Се Бог»).

Далее обратим внимание на то, что Леонардо да Винчи как художник «аполлонического» типа имеет в романе своего яркого антипода, в качестве которого выведен Микеланджело. Примечательно, что и сам Леонардо погружается в рефлекссию о противоположности творческих принципов своих и Микеланджело. Особенно часто эта противоположность осмысливается художником в категориях «бури» и «тишины». Например: «В этом создании своего соперника (имеется в виду скульптура «Давид». — М. Б.) Леонардо чувствовал душу, быть может, равную своей душе, но навеки противоположную, как действие противоположно созерцанию, страсть — бесстрастью, буря — тишине» (ЛдВ-2, с. 134). Эту принципиальную противоположность двух

¹³⁸ Баццарелли Э. Заметки о романе Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» // Д. С. Мережковский. Мысль и слово. Указ. изд. С. 52.

¹³⁹ Если, несмотря на проводимую О. В. Дефье дискредитацию попыток прочтения романа о Леонардо и трактовки образа его главного героя через призму нищестанства рубежа XIX – XX вв., всё-таки учитывать и эту линию в интерпретации текста, то можно заключить, что Леонардо в изображении Мережковского предстаёт апологетом «аполлонического» типа творчества, о чём, кстати, упоминает и сам О. В. Дефье в своей книге.

¹⁴⁰ Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). Указ. изд. С. 82.

художников проницательно угадывает, мысля в тех же категориях, что Леонардо, и его «женский двойник» (ЛдВ-2, с. 129) – мона Лиза Джоконда. Однако она, в отличие от Леонардо, твёрдо убеждена в том, что силы его и Микеланджело всё-таки не равны, что «тишина сильнее бури» (ЛдВ-2, с. 137).

Интересно, что художнический тип Микеланджело, как он изображён Мережковским в одноимённой «итальянской новелле» (1895; первая публикация – 1902), в большей степени сближен с типом Леонардо, чем в романе. Сближают их, в частности, вечное желание «невозможного»¹⁴¹ в искусстве, стремление творить «бесцельно и бескорыстно»¹⁴², лишь «исполняя волю своего сердца и Бога»¹⁴³, «никому не служить»¹⁴⁴ своим искусством. Объединяет характеры Микеланджело из новеллы и Леонардо из романа и странное, на первый взгляд, не сразу понятное равнодушие мастеров к судьбе (вплоть до гибели) своих творений. Так, Микеланджело, от которого Папа Римский требует «поправить»¹⁴⁵ «Страшный суд»: «прикрыть одеждами нагие тела»¹⁴⁶, «крылья <...> приделать кому следует»¹⁴⁷, – сам отказывается это делать, но остаётся совершенно спокоен, когда «обезобразить»¹⁴⁸ произведение художника соглашается его ученик. Леонардо предвидит гибель от сырости двух написанных им фресок («Тайной Вечери» и «Битвы при Ангиари») и становится свидетелем уничтожения ещё двух своих шедевров – «Колосса» и картины «Леда и лебедь». Памятник на глазах его создателя разбивают французские арбалетчики, «Леда» гибнет во время устроенного детьми-инквизиторами «сожжения сует». Художник на оба эти страшные действия смотрит «покорно» (ЛдВ-2, с. 15), а в первом случае не только не осуждает разрушителей, которые, как он

¹⁴¹ Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. 1990. С. 452.

¹⁴² Там же. С. 462.

¹⁴³ Там же. С. 472.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Там же. С. 497.

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ Там же.

¹⁴⁸ Там же.

понимает, «не знают, что делают» (ЛдВ-2, с. 16), но и заступает за них перед французским маршалом Тривульцио, возмущённым происходящим.

Чем можно объяснить такое равнодушное (по крайней мере, внешне) принятие художником гибели его любимых и, возможно, лучших творений? Современные литературоведы предлагают различные трактовки. О. В. Дефье приходит к мысли о трагической зависимости художника от его времени: «<...> Он (Мережковский. – М. Б.) говорит о неизбежной несвободе художника от нравов эпохи. Он верен исторической правде, когда показывает, что жестокая зависимость художника от времени мучительна и непреодолима, а драматическая картина глумления французов над леонардовским всадником красноречиво свидетельствует как о грандиозности и величии искусства, так и о его трагической незащитности и хрупкости. Поэтому столь впечатляюще совершенная раздавленность и оцепенение, которые охватывают Леонардо при виде разрушения его многолетних стараний»¹⁴⁹. Я. В. Сарычев, исследуя гностический подтекст и проблему «андрогинизма» в романе, выдвигает более необычную версию: «Из того, что смысл творчества для Леонардо не сводится <...> к самовыражению творческой индивидуальности, а является претворением в жизнь “догмата божественной двуполости”, “андрогинизма”, проистекает и его безразличие к судьбе – своей собственной и судьбе своих произведений и открытий. С болью, но и с некоторой отстранённостью и мудростью “познавшего” он взирает на гибель своих <...> творений <...>. Для него открылся высший гнозис, и это делает оправданным смысл внешне “бессмысленного” творчества: “Пусть никто никогда не узнает. Я знаю!”»¹⁵⁰.

Вероятно, в зависимости от различных методологических, эстетических и философских подходов к тексту, могут быть предложены и иные, столь же непохожие друг на друга интерпретации. Интересно, что сам Мережковский в романе использует приём столкновения полярных точек зрения, принадлежащих

¹⁴⁹ Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). Указ. изд. С. 82.

¹⁵⁰ Сарычев Я. В. Указ. соч. С. 34.

двум ученикам Леонардо: любящему (Джованни) и ненавидящему или стремящемуся ненавидеть (Чезаре), – на произведение их учителя – «Тайную Вечерю». Это «позволяет не только характеризовать героев романа, но и даёт возможность автору развернуть дискуссию по поводу картины, восприятие которой требует от читателя не принятия “готовой” авторской идеи, а сопоставления различных суждений и самостоятельного поиска истины»¹⁵¹.

Коснёмся и вопроса о присущем главному герою романа эстетизме. Действительно, разве не об этом качестве Леонардо свидетельствует, например, его отношение к работе над портретом моны Лизы Джоконды? Чуткий и проницательный художник осознаёт, что, создавая портрет Джоконды, он тем самым совершает выбор между жизнью и «созерцанием» (искусством) и отдаёт предпочтение последнему: «<...> Хотелось ему (Леонардо. – М. Б.) переступить заколдованный круг, отделяющий созерцание от жизни. Но тотчас же он подавлял в себе это желание, и каждый раз, как умерщвлял живую прелесть моны Лизы, вызванный им призрачный образ её на полотне картины становился всё живее, всё действительнее. И ему казалось, что она это знает и покоряется, и помогает ему приносить себя в жертву собственному призраку» (ЛдВ-2, с. 140). Не случайно Джованни, размышляющему над работой учителя, «живая мона Лиза кажется <...> менее действительной, чем изображённая на полотне» (ЛдВ-2, с. 128).

Однако отношение Леонардо к Джоконде как модели для его полотна и к самой картине не исчерпывается эстетизмом и готовностью принести жизнь в жертву искусству. Художник не просто пытается «решить, что лучше: умертвить живую для бессмертной или бессмертную для живой – ту, которая есть, или ту, которая будет всегда на полотне картины» (ЛдВ-2, с. 142), – он стремится в искусстве соединить «два образа в один, <...> действительность

¹⁵¹ Дронова Т. И. «Всё прекрасное умирает в человеке, но не в искусстве...» (Функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского «Леонардо да Винчи») // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века. Материалы III Международной научной конференции. М.: МГОУ, 2008. Вып. 4. С. 56.

и отражение – живую и бессмертную» (там же). Вместо преходящей красоты в жизни выбирает вечную (вечно живую) красоту в искусстве. На «правильность» такого решения указывает и «радость великого освобождения» (там же)¹⁵², которую испытывает художник, совершив свой выбор, и само создание портрета, ставшего «вершиной сотворчества художника и бытия»¹⁵³.

Вера в искусство, способное даровать бессмертие, сближает главного героя романа «Леонардо да Винчи» с ваятелем Антонио – персонажем «итальянской новеллы» Мережковского «Любовь сильнее смерти» (первая публикация – 1896). Вот как в новелле описывается работа скульптора (после мнимой смерти его возлюбленной) над изваянием девушки: «Лицо Антонио выражало спокойствие. Ему казалось, что он воскрешает мёртвую и даёт ей новую бессмертную жизнь: опущенные веки готовы были вздрогнуть и подняться, грудь дышала, и в тонких жилах на висках билась тёплая кровь»¹⁵⁴.

С Леонардо героя новеллы «Любовь сильнее смерти» сближает ещё ряд характерных качеств, в том числе его внимание к античному искусству и «стремление проникнуть в тайны жизни и человеческого тела, исследованием <...> пропорций которого он занимается»¹⁵⁵. Конечно, образ Леонардо может быть сопоставлен и с образами героев других «итальянских новелл», особенно героев-художников, таких как Верзила из «Превращения» (первая публикация – 1897) и Филиппо Брунеллески, действующий в том же

¹⁵² Примечательно в этом определении состояния художника дословное совпадение с характеристикой воздействия прекрасных и бессмертных произведений искусства на того, кто их созерцает, содержащейся в открывающем сборник «Вечные спутники» очерке «Акрополь»: «радость <...> великого освобождения от жизни, которое даёт красота» (ВС, с. 11). Вспомним, что сходными ощущениями наделяет Мережковский и центрального героя «Юлиана Отступника», созерцающего творения искусства (см. § 1 наст. гл.).

¹⁵³ Дефье О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). Указ. изд. С. 72.

¹⁵⁴ Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. Указ. изд. Т. 4. С. 382.

¹⁵⁵ Кишицова Д. Итальянское Возрождение в творчестве Д. С. Мережковского // *Litteraria Humanitas* V. Brno, 1998. С. 116.

произведении. Последнего, например, так же, как и Леонардо, отличает «вера в творческие силы человека, в безграничную мощь его разума»¹⁵⁶.

При этом в образе Леонардо разум выступает не как самодостаточное качество, но как элемент определённой системы, обретающий своё подлинное значение только во взаимодействии с другими элементами (чувствами и эмоциями, способностью к эстетическому наслаждению миром, верой в Божественный «Первый Двигатель»). Совершенно справедливы замечания исследователей о том, что в портретных характеристиках Леонардо «означен синтез разума и чувства, рационального и эмоционального»¹⁵⁷, а сам герой «всю жизнь бьётся <...> в поисках <...> целостности, он хочет соединить то, что кажется навсегда разделённым – науку и веру, красоту и точное знание (характерен символический жест Леонардо, когда он циркулем измеряет пропорции Венеры), созерцание и действие (вспомним размышление о Колумбе, который, по словам Леонардо, так мало знал и так много сделал), истину и любовь»¹⁵⁸. Отметим также, что Леонардо как искателю синтеза в романе противопоставлен, с одной стороны, Рафаэль, который «всем существом своим говорил ему, что того единства, той совершенной гармонии чувства и разума, любви и познания, которых он искал, – вовсе нет и быть не может» (ЛдВ-2, с. 138), с другой – алхимик Галеотто, абсолютизирующий могущество разума.

Ясно, что даже такому художнику, как Леонардо да Винчи, не дано соединить все противоположности и примирить все противоречия в своей душе и в мире. Лишь в некоторых образах его живописных полотен (Мадонна, изображённая на полотне «Мадонна в скалах», Иоанн Предтеча) угадывается чаемое слияние «земного» и «небесного», духовного и плотского, христианского

¹⁵⁶ *Девятайкина Н. И.* Исторические личности как ренессансные типы у Д. С. Мережковского (По новелле «Превращение») // История и филология: проблемы научной и образовательной интеграции на рубеже тысячелетий: Материалы междунар. конф. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. С. 49.

¹⁵⁷ *Дефье О. В.* Д. Мережковский: преодоление декаданса (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи). Указ. изд. С. 73.

¹⁵⁸ *Колобаева Л. А.* Тотальное единство художественного мира (Мережковский-романист). Указ. изд. С. 13.

и языческого. (На это обращает внимание и З. Г. Минц¹⁵⁹.) Именно в искусстве видится Мережковскому необходимый потенциал и почва для грядущего синтеза противоположных друг другу, но долженствующих соединиться начал. Глубоко знаменательно появление в финале романа иконы, созданной (отчасти под впечатлением от произведений Леонардо) русским мастером Евтихием, предваряющее «русскую тему» третьей, заключительной части «Христа и Антихриста», последовавшей за ней трилогии «Царство Зверя», составившие которую пьеса и два романа были опубликованы соответственно в 1908, 1911 – 1912 и 1918 гг., и ряда философско-публицистических выступлений Мережковского 1900-х гг. и более позднего времени.

§ 3. Область изобразительного искусства в романе «Антихрист (Пётр и Алексей)»

Н. М. Бахтин определяет творческий путь Д. С. Мережковского как «медленное прорастание в глубинные и плодоносные пласты Истории», прорастание «из настоящего *через* настоящее – в былое»¹⁶⁰ (в обоих случаях курсив автора). В «былом» же писателя привлекают главным образом периоды, которые он находит созвучными «настоящему». Так, в романах первой трилогии Мережковский последовательно обращается ко времени византийского императора Юлиана Отступника, затем к итальянскому Ренессансу и, наконец, к эпохе Петра I.

«Поколение русских людей, вступившее в сознательную жизнь между восьмидесятыми и девяностыми годами XIX столетия, находится в таком трудном и ответственном положении относительно будущего русской культуры, как, может быть, ни одно из поколений со времён Петра Великого» (ЛТиД, с. 7), – пишет Мережковский в трактате «Л. Толстой и Достоевский» (рассмотренном

¹⁵⁹ См.: Минц З. Г. О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». Указ. изд. С. 20.

¹⁶⁰ Бахтин Н. Мережковский и история // Д. С. Мережковский: pro et contra. Указ. изд. С. 362.

нами в контексте вопроса об изобразительном искусстве в заключительном параграфе предыдущей главы), появление которого предшествовало выходу из печати финального романа трилогии. Выбор пути исторического, культурного, духовного развития России, отношения церкви и государства, церкви и народа – эти вопросы, остро стоявшие перед правителем страны и его современниками в первой четверти XVIII в., не утратили, по ощущению Мережковского, своей остроты и в конце XIX – начале XX в. Здесь в творчестве писателя отображается одна из общих тенденций русской литературы этого периода, поскольку «люди рубежа веков понимали, что на их глазах завершается большой исторический и литературный период, что наступает новый этап <...>. Литература рубежа веков оказалась прекрасным аккумулятором, она широко использовала поставленные ранее проблемы, готовые художественные образы и концепции, сделав их объектом интересных и глубоких размышлений. Их было много, и они были разные, но теперь все они вращались вокруг центрального вопроса об исторической судьбе и роли России»¹⁶¹. Закономерно поэтому, что неоднозначная, сложная, противоречивая фигура первого русского императора, сочетающего ««любовь к разрушению и хаосу»» с «величайшей любовью к созиданию» (ЛТиД, с. 365), в этот период входит в круг «вечных спутников» Мережковского, осмысляясь писателем в литературно-критическом трактате и обретая образное воплощение в романе, завершающем трилогию «Христос и Антихрист». Прежде чем перейти к тексту романа, целесообразным представляется остановиться на трактовке деятельности Петра I в работе о Толстом и Достоевском.

Здесь основатель Петербурга предстаёт как «тиран и бунтовщик вместе, бунтовщик относительно прошлого, тиран относительно будущего» (ЛТиД, с. 260), причём под «бунтом» понимается не только политическое и общественное переустройство, реформирование разных сфер жизни государства, но и коренная,

¹⁶¹ Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 40 – 41. Далее ссылки на эту работу даются в тексте с указанием фамилии автора и страниц, например: Долгополов, с. 40 – 41.

«беспощадная, хотя и бессовестная ломка всех категорических императивов народной совести, необузданная переоценка всех нравственных цен» (там же). Безусловно, важным видится Мережковскому то, «что <...> сделал Пётр с русской церковью» (ЛТиД, с. 203), т. е. подчинение церкви государству, выразившееся прежде всего в отмене патриаршества и учреждении Святейшего Синода. Автор трактата утверждает, что таким образом Пётр кощунственно «соединил в себе власть русского царя с властью русского патриарха – “кесарево” с “Божьим”» (там же). В этом ключе воспринимается мыслителем и «чудовищная легенда о Петре-Антихристе», выражающая, по мнению Мережковского, «самый глубокий, испытующий вопрос» «народной мистики» – вопрос «об отношении русского самодержавия к русскому православию – идеи “Человекобога” к идее “Богочеловека”» (ЛТиД, с. 206). Примечательно, что писатель в данном случае обращается именно к «народной мистике», а не к литературной традиции, в которой представлена иная, часто противоположная, трактовка образа самодержца. Так, исследуя сложившийся в русской культуре миф о Петербурге, неразрывно связанный с мифом о личности Петра, и его трансформацию от XVIII к началу XX в., Л. К. Долгополов заключает, что «в народных преданиях Пётр – антихрист, порождение сатаны, подменённый царь. <...> В письменной литературе, напротив, Пётр – личность исключительная, герой, титан, полубог» (Долгополов, с. 151).

Однако на первый план в рассуждениях Мережковского о личности Петра и его роли в истории выдвигается всё же не религиозно-политическая проблематика (хотя и она занимает немалое и значительное место), а «загадочная трагедия» (ЛТиД, с. 260) судьбы царевича Алексея. Его убийство «страшно, главным образом, не несомненною преступностью, – поясняет Мережковский, – а сомнительною и всё-таки возможною *правотою, невинностью сыноубийцы*» (там же; курсив автора). Писателя ужасает «вопрос: что, если Пётр *должен был* так поступить?» (ЛТиД, с. 261; курсив автора). Убил ли император сына только «для себя» или казнил непокорного царевича потому, что «хотел <...> добра» России, от которой «не умел никогда отличить себя» и которую «любил <...>

больше, чем себя» (там же), – эта мучительная коллизия остаётся не разрешённой в рамках «Л. Толстого и Достоевского».

К роковому вопросу русской истории Мережковский возвращается в романе «Антихрист (Пётр и Алексей)» (1902 – 1904). Здесь, переключившись с европейского материала первых двух романов трилогии на материал отечественной истории, он вновь избирает для изображения переходную, «смутную» эпоху, когда Россия оказалась на перепутье между насильственно разрушающимися, отвергаемыми Петром старыми, привычными устоями и вводимыми императором новыми, европеизированными формами всех сфер жизни. Представить непростой, но бесповоротный процесс перестройки жизненного уклада (а может быть, и более глубинный и ещё более неоднозначный и сложный процесс «реформирования» национального менталитета) наиболее зримо и в то же время укрупнённо, символически обобщённо писателю позволяет, помимо прочего, введение в роман экфрасиса, воссоздающего роспись в Грановитой и других «запустелых, но уцелевших»¹⁶² палатах московского Кремля, где при Петре «помещались новые коллегии» (ПиА, с. 399). Всё это даётся в восприятии царевича Алексея, приехавшего из Петербурга «повидаться с родными» (ПиА, с. 398).

Алексей помнит, что само назначение Грановитой палаты изменилось: «вместо прежних посольских приёмов и царских выходов, здесь теперь давались новые комедии, *диалоги*; праздновались свадьбы шутов» (ПиА, с. 399; курсив автора). С этими изменениями связывает персонаж и переделку росписи на стенах палаты: «<...> Чтобы старое не мешало новому, бытейское письмо по стенам забелили известью, замазали вохрою с весёленьким узором на новый “немецкий манир”» (там же). Ощущение «тоски смертной» и «мерзости запустения на месте святом» охватывает Алексея «в одной из канцелярских палат» (ПиА, с. 400). Потолочная роспись этой палаты сохранилась, остались нетронутыми изображённые там «“беги небесные”, лунный и солнечный круг, ангелы,

¹⁶² Мережковский Д. С. Христос и Антихрист: Трилогия. Указ. изд. Т. 2. С. 399. Далее ссылки на это издание романа даются в тексте с пометой «ПиА» и указанием страниц, например: ПиА, с. 399.

служащие звёздам, и всякие иные “утвари Божьи”; и Христос Еммануил, сидящий на небесных радугах <...>» (там же). Сохранилась и «надпись в солнечном кругу: *Солнце позна запад свой, и бысть ночь*» (там же; курсив автора). Алексей толкует эти слова как пророчество о смене эпох, о том, что «древнее солнце московского царства познало запад свой в тёмном чухонском болоте, в гнилой осенней слякоти – и бысть ночь – не чёрная, а белая страшная петербургская ночь» (там же). Однако писатель показывает, что наступление петербургского периода русской истории, хоть оно и было неотвратимым, не означало окончательного разрушения духовных основ жизни. Эту мысль романист тоже выражает с помощью экфрасиса, так описывая интерьер московских коллегий: «Всюду видны были сальные следы от спин посетителей, которые тёрлись о стены, чернильные пятна, похабные рисунки и надписи. А из тусклой позолоты древней стенописи всё ещё глядели строгие лики пророков, праотцев и русских святителей» (ПиА, с. 399 – 400).

На другом эмоциональном, нравственном, мировоззренческом полюсе романа – император Пётр Великий, чья деятельная, устремлённая к новизне натура отражена, в частности, в аллегорических изображениях, уподобляющих Петра то кузнецу, кующему новую Россию, то плотнику, то Прометею. Характерна в этом ряду картина, завершающая «огненную потеху» (ПиА, с. 268), т. е. фейерверк, устроенный в честь праздника «петербургской Венеры» (ПиА, с. 251) – «древней статуи» (ПиА, с. 258), по приказу Петра привезённой из Италии и установленной в Летнем саду. Картина эта, придуманная, как подсказывает читателю романист, самим Петром – «большим любителем фейерверков» (ПиА, с. 268), который всегда сам управлял ими и «объяснял аллегии зрителям» (там же), – а значит, раскрывающая самоощущение героя, понимание им своей роли в судьбе страны, изображает «ваятеля <...> перед неоконченною статуей, которую высекает он резцом и молотом из мраморной глыбы» (там же). Зловещей символикой наделяет Мережковский эту картину, показывая её разрушение: «<...> Статуя слишком скоро догорела, свалилась к ногам ваятеля <...>. Казалось, он ударял в пустоту. И молот рассыпался, рука поникла» (там же). Впрочем,

возможно, здесь писатель даёт выразиться не столько собственному взгляду на колоссальные, но не всегда плодотворные усилия царя-преобразователя, сколько невысказанным переживаниям героя о будущей, послепетровской, судьбе России.

Не случайно появляется в романе и другая аллегорическая картина, где «русский царь представлен был <...> в образе древнего бога солнца, Аполлона» (ПиА, с. 334), считавшегося покровителем муз. Пётр, которому близка идея немецкого философа Г. В. Лейбница «о “коловращении наук”» (ПиА, с. 272), поощряет развитие наук и искусств на русской почве, включая, впрочем, в круг искусств также «фортификацию, артиллерию, <...> навигацию и прочее» (ПиА, с. 408). В представлении Петра сферы искусства и науки неразрывно связаны друг с другом, так как искусства «полезны для познания» (ПиА, с. 391). Поэтому и на стенах рабочей «конторки» императора размещены голландские «морские виды», помогающие, как убеждён Пётр, в «познании корабельного искусства» (там же).

Вообще же интерьер петровской «конторки», которую «загромождали» (там же) «токарные станки, плотничьи инструменты, астролябии, ватерпасы, компасы, глобусы и другие математические, артиллерийские, фортификационные приборы» (ПиА, с. 390 – 391), напоминает воссозданный Мережковским на страницах центрального романа трилогии интерьер комнаты Леонардо да Винчи, которая «была загромождена (характерно также использование писателем словоформ одной и той же лексемы: «загромождали» в одном случае, «загромождена» – в другом. – М. Б.) машинами и приборами по астрономии, физике, химии, механике, анатомии» (ЛдВ-1, с. 323; см. § 2 наст. гл.). Образ мастера Возрождения не единожды возникает в романе «Антихрист» в параллель с образом Петра. Так, писатель подчёркивает, что «дневник Петра напоминал дневники Леонардо» (ПиА, с. 470), а один из основных героев произведения – богоискатель Тихон Запольский, к финалу романа обретающий функции резонёра, – сравнивает лицо русского императора с лицом итальянского художника (кн. 9, гл. IV), запечатлённым на портрете, который Тихон находит

в старинном издании леонардовского «Трактата о живописи», хранящемся в библиотеке Якова Брюса (кн. 2, гл. II).

Примечательно, что портрет Леонардо да Винчи, искателя синтеза противоположностей, и лицо Петра Великого вспоминаются герою в связи со словами Брюса о соединении Востока и Запада. Именно грядущее соединение Востока и Запада – «любимый предмет» (ПиА, с. 318) Лейбница, о котором философ беседовал с царевичем Алексеем, – предстаёт в романе как «глубочайшая и сокровеннейшая мысль русского царя» (ПиА, с. 333), как его «давняя мечта» (ПиА, с. 469). И хотя во вводимом Мережковским в роман «дневнике фрейлины Арнгейм», ученицы Лейбница, состоящей при жене Алексея Шарлотте, явственно звучит скептицизм по отношению к мысли о том, что в будущем «Россия соединит Европу с Азией, примирит Запад с Востоком» (ПиА, с. 310), это лишь придаёт романному изображению Петра стереоскопичность и позволяет скорректировать прямолинейные, однозначные трактовки образа главного героя и романа в целом, как, например, предложенная Л. К. Долгополовым. Справедливо замечая, что «русский человек в истолковании Мережковского – и “азиат” и “европеец” одновременно», который должен «объединить <...> в своей душе, слить восточную мистику с европейским рационализмом, способность к созерцанию со способностью к действию», учёный, как представляется, слишком категоричен в утверждении, что Пётр «к такому синтезу ни в малейшей степени не предрасположен» (Долгополов, с. 184).

Основными символами приобщения России к европейской культуре выступают в романе разнообразные изображения и скульптуры античных божеств, в том числе «мраморные личины прекрасных эллинских богов» (ПиА, с. 296), украшающие библиотеку Брюса, «позолоченная статуя Вакха» «над куполом» (ПиА, с. 300) одного из петербургских зданий (дома Бутурлина), усердно вытаскиваемая Петром «из карельской берёзы» фигурка «маленького Вакха с виноградною гроздьёю» (ПиА, с. 467), но прежде всего – «мраморные бюсты <...> и статуи» (ПиА, с. 259) в Летнем саду. «То были, впрочем,

не древние подлинники, а лишь новые подражания плохих итальянских и немецких мастеров» (там же), – отмечает автор романа, проявляя с помощью этой детали неоднозначность петровских попыток привить европейскую культуру на русской почве. Вместе с тем изображаемые Мережковским «подражания» скульптурным памятникам античности позволяют писателю оттенить центральный образ привезённой для Летнего сада из «сада Ватиканского» (ПиА, с. 264) мраморной Венеры, той самой, на которую «на холмах Флоренции <...> смотрел <...> ученик Леонардо да Винчи в суеверном ужасе» и которой «ещё раньше, в глубине Каппадокии, близ древнего замка Мацеллума, в опустевшем храме <...> молился <...> будущий император Юлиан Отступник» (ПиА, с. 267).

Представляется важным, что, вводя в шестой книге романа европейский пейзаж, открывающийся бежавшему за границу Алексею и его спутникам, Мережковский настойчиво обращается к пронизывающим первые романы трилогии мотивам смерти и воскресения богов. Так, Везувий сравнивается с «потухающим жертвенником умерших, воскресших и вновь умерших богов» (ПиА, с. 426), украшенная изваяниями «запустевшая» итальянская вилла, построенная в эпоху Возрождения «на развалинах древнего храма Венеры», тоже напоминает персонажам «кладбище умерших, воскресших и вновь умерших богов» (ПиА, с. 427). Думается, этот образный ряд метафорически воссоздаёт гибельный духовный путь Европы, которая к петровскому времени, «утратив бога старого, <...> не обрела бога нового» (Долгополов, с. 183).

В следующей, седьмой, книге, где действие вновь переносится в Петербург, автор развивает этот мотив, изображая мраморные статуи, которые на зиму заколачивают в ящики, подобные «гробам» (ПиА, с. 476). Однако в «русских» главах романа наряду с мотивом смерти и «похорон» древних богов звучит и мотив «оживающей» статуи, также связывающий заключительную часть трилогии с предшествующими (о реализации данного мотива в романах «Юлиан Отступник» и «Леонардо да Винчи» см. в § 1 наст. гл.). В романе «Пётр и Алексей» этот мотив возникает, например, при описании статуи Вакха, венчающей купол дома Бутурлина («<...> Статуя <...>, под первым лучом

солнца, вспыхнула огненно-красной, кровавой звездой в тумане, как будто земная звезда обменялась таинственным взглядом с небесною» (ПиА, с. 300) звездой Венеры), а также при упоминании статуй и бюстов в Летнем саду («Римские императоры, греческие философы, олимпийские боги и богини, казалось, переглядывались [,] недоумевая, как попали они в эту дику страну гиперборейских варваров», ПиА, с. 259). «Бесчисленные мраморные боги» любимого императором Петергофа в «белую майскую ночь» кажутся «целым Олимпом воскресших богов», которые, впрочем, «воскреснув, <...> опять умирали уже второю смертью, от которой нет воскресения» (ПиА, с. 554).

Но прежде всего рассматриваемый мотив связан с образом мраморной Венеры. Уже первое появление образа «петербургской Венус» на страницах романа сопряжено с мотивом «оживающей» статуи: «Последние гвозди погнулись, дерево затрещало, крышка поднялась, и ящик открылся. Сначала увидели что-то серое, жёлтое, похожее на пыль истлевших в гробе костей. То были сосновые стружки, опилки, войлок, шерстяные очёски, положенные для мягкости. <...> Хлопья шерсти, как серые глыбы земли, спадали с гладкого мрамора. И опять, точно так же, как двести лет назад, во Флоренции, выходила из гроба воскресшая богиня» (ПиА, с. 266). В этой сцене романа Россия эпохи Петра I, куда переместилась и где «воскресает» языческая Венера, предстаёт как наследница культуры европейского Ренессанса. Не случайно в финале сцены Мережковский, «оживив» статую богини, показывает Россию как бы её глазами: «Страна эта не похожа была на её олимпийскую светлую родину, безнадежна, как страна забвения, как тёмный Аид. И всё-таки богиня улыбнулась вечною улыбкою, как улыбнулось бы солнце, если бы проникло в тёмный Аид» (ПиА, с. 267). Далее, вписывая Венеру в пейзаж раннего петербургского утра, автор развивает этот мотив: «Она улыбнулась вечною улыбкой солнцу, как будто радуясь, что солнце восходит и здесь, в гиперборейской полночи. Тело богини было воздушным и розовым, как облако тумана; туман – живым и тёплым, как тело богини. Туман был телом её [,] и всё было в ней, и она во всём» (ПиА, с. 300). Глубоко символичен также эпизод, в котором Пётр осматривает Летний

сад после наводнения: «Галерея над Невой была полуразрушена, но Венера цела. Подножие статуи – под водою, так что казалось, богиня стоит на воде, и, Пенорождённая, выходит из волн, но не синих и ласковых, как некогда, а грозных, тёмных, тяжких, точно железных, Стиксовых волн» (ПиА, с. 373 – 374). Писатель в этом эпизоде воплощает присущий Петру взгляд на Россию как на преемницу западных культурных традиций, призванную, переняв их, вдохнуть в них новую жизнь.

Наряду с мотивом «оживающей» статуи в романе, завершающем трилогию, как и в предшествующем, развивается мотив «оживающего» изображения. В разных эпизодах произведения данный мотив, как представляется, выполняет разные функции. В частности, в первой главе первой книги романа введение этого мотива позволяет автору передать внутреннее состояние и самочувствие Алексея, который в похмельном полусне созерцает узоры на изразцах стоящей в его комнате печи: «Густыми красно-зелёными и тёмно-фиолетовыми красками по белому полю выведены были разные затейливые звери, птицы, люди, растения – и под каждой фигуркой славянскими буквами надпись. В багровом луче краски горели с волшебною яркостью. И в тысячный раз с тупым любопытством царевич разглядывал эти фигурки и перечитывал надписи» (ПиА, с. 257). Изменяющееся освещение заставляет изображения на изразцах «оживать» и «взаимодействовать» друг с другом в затуманенном сознании разглядывающего их персонажа: «И острый, красный луч солнца тупеет, темнеет. И разноцветные фигурки движутся. Французские комедианты играют в чехарду с березинскою бабою; японский поп подмигивает птице Малкофее. И всё путается, глаза слипаются» (там же).

В четвёртой книге, основным событием которой выступает разразившееся в Петербурге в 1715 г. наводнение, неистовство стихии, грозящей погубить человека и разрушить творения его рук, воплощается также посредством экфрасиса «оживающей» картины «в доме президента адмиралтейской коллегии, Фёдора Матвеевича Апраксина» (ПиА, с. 363), избранном Петром для проведения ассамблеи. Прибитое к потолку залы и раздуваемое ветром полотно

«с аллегорической картиной *Езда на остров Любви*» (ПиА, с. 365; курсив автора), где изображены «голые амурсы с пухлыми икрами и ляжками» (там же), «оживает» в восприятии эпизодической героини – юной Настеньки: «Вдруг почудилось ей, что потолок шатается, как во время землетрясения, и голые амурсы падают прямо ей на голову» (ПиА, с. 367). Здесь Настеньку успокаивает сохранивший «присутствие духа» (ПиА, с. 371) Вилим Иванович Монс, но писатель показывает, что, по мере того как усиливается ветер и прибывает вода, и этого героя охватывает ужас. Та же картина, уже сорванная с потолка, изображается в восприятии Монса: «С потолка свисали и трепались клочья сорванного полотна <...>. Голые амурсы метались, как будто в смертном ужасе» (ПиА, с. 372).

Обращает на себя внимание обилие сравнений романских персонажей с изваяниями и с изображениями на картинах. Часть из них отражает придворные нравы и этикет Петровской эпохи. Таково, например, комплиментарное сравнение фрейлины Арнгейм с Галатеей «за белизну кожи, “аки мрамора”» (ПиА, с. 337), которое героиня слышит из уст Петра Андреевича Толстого – «человека любезного и учёного» (там же), по её мнению. Ряд сравнений раскрывает особенности характера того или иного персонажа, его обычную манеру поведения (примером может служить деталь, повторяющаяся при описании облика царицы: её «неизменная, как на царских портретах» (ПиА, с. 397), улыбка) или эмоциональное состояние в определённый момент. Так, Пётр, сохранивший во время наводнения спокойствие и твёрдость, сравнивается с каменным изваянием, словно в нём есть «что-то нечеловеческое, над людьми и стихиями властное, сильное, как рок» (ПиА, с. 374). В сцене суда над царевичем Алексеем лицо императора уподобляется «ожившему» «лицу изваяния»: «Пётр зашевелился медленно, грузно, с невероятным усилием, как будто стараясь приподняться из-под страшной тяжести; наконец, поднялся, лицо исказилось неистовой судорогой – точно лицо изваяния ожило» (ПиА, с. 563). Выше мы также говорили о сравнении лиц Леонардо да Винчи и Петра. Сходный приём применяется автором и при характеристике второстепенных и эпизодических персонажей, в том числе валаамских старцев, которые в минуту изумления сравниваются

с изваяниями (кн. 9, гл. II). Впрочем, применительно к старцам сравнение со статуей может нести и более значимую семантическую нагрузку. Например, сравнение в эпилоге романа одного из них, отца Сергия, застывшего в молитвенном экстазе, с изваянием «из того же камня, на котором он стоял» (ПиА, с. 595), передаёт ощущение благодатной гармонии схимника с природным миром.

К этому ряду примыкают случаи, когда в сравнении одного персонажа с изваянием или изображением выражено восприятие его другим персонажем. Здесь уместно вспомнить, что в первых двух романах трилогии восприятие героями (прежде всего Юлианом Отступником и Джованни Бельтраффио) сопутствующих им женских персонажей (Арсинои и Кассандры соответственно) в значительной степени определялось уподоблением героинь изваяниям и живописным изображениям (см. § 1 наст. гл.). В третьем романе тот же принцип используется писателем при создании образа Евфросиньи. Так, уже в первой книге романа Алексей ужасается, «пристально» (ПиА, с. 277) изучая взглядом статую Венеры в Летнем саду и находя в её облике сходство с обликом близкой ему женщины: «<...> Белое голое тело богини показалось ему таким знакомым, как будто он уже где-то видел его и даже больше, чем видел: как будто этот девственный изгиб спины и эти ямочки у плеч снились ему в самых грешных, страстных, тайных снах, которых он перед самим собой стыдился. Вдруг вспомнил, что точно такой же изгиб спины, точно такие же ямочки плеч он видел на теле своей любовницы <...>. Неужели <...> ему <...> богиня Венус когда-нибудь явится ужасающим и отвратительным оборотнем, дворовою девкою Афроською?» (там же). Это сравнение «не отпускает» Алексея на протяжении всего романа, преследует его и во сне (царевичу снится, что он встречает кощунственное шествие созванного Петром «всепьянейшего собора», в котором участвует «бесстыжая голая девка, не то Афроська, не то петербургская Венус», ПиА, с. 418), и «в бегах» (ПиА, с. 425), когда Алексей, мысленно сравнивая Евфросинью с похожей на «самку фавна» «рыжей дьяволицей с раздвоенными козьими копытами», изображённой на «виденной им в Петергофе у батюшки

старинной голландской картине – Искушение св. Антония» (ПиА, с. 426), видя в любимой одновременно «Пеннорождённую» (ПиА, с. 443) Венеру и Белую Дьяволицу, всё-таки склоняется перед нею, «как молящийся» (ПиА, с. 444).

«Что-то козье, как у самки сатира в Вакханалии (картине. – М. Б.) Рубенса» (ПиА, с. 347), отмечает в Евфросинье и фрейлина Арнгейм, сама создавая в дневнике вербальный портрет героини: «Довольно красива, но сразу видна, как здесь говорят, “подлая порода”. Высокая, рыжая, белая; нос немного вздёрнутый; глаза большие, светлые, с косым и длинным калмыцким разрезом, с каким-то диким, козым взором» (там же). Словесное изображение Евфросиньи фрейлина подытоживает сентенцией: «Одно из тех лиц, которые нас, женщин, возмущают, а мужчинам почти всегда нравятся» (там же), – после которой записывает в дневник то, что ей известно об отношении царевича к Евфросинье.

В дневник Арнгейм Мережковский включает и колористически насыщенный портрет Алексея, каким фрейлина видит его в Рождестве и каким он запоминается ей навсегда: «Сойдя с вышки, я оглянулась на царевича в последний раз. Он кормил голубей. Они окружили его. Садись ему на руки, на плечи, на голову. Он стоял в вышине, над чёрным, словно обугленным, лесом, в красном, словно окровавленном, небе, весь покрытый, точно одетый, белыми крыльями» (ПиА, с. 346). Тревожно-мрачное сочетание чёрного и красного цветов придаёт вербальному портрету царевича трагическое звучание, возможно, предрекая страшную судьбу сына Петра, и только в белом цвете составляющих центр композиции голубиных крыльев, как бы укрывающих Алексея от чёрного леса и красного неба, заключена надежда.

Отдельную группу составляют сравнения персонажей с изображениями на иконах. Например, в лице своего духовника, отца Якова Игнатьева, Алексей во время исповеди подмечает двойственность: «<...> Лицо у него было вблизи самое простое, мужицкое, несколько отяжелевшее, обрюзгшее от старости, но издали всё ещё благообразное, напоминавшее лик Христа на древних иконах» (ПиА, с. 386). Когда же, с лёгкостью отпустив грех Алексею, признавшемуся в том, что он «смерти <...> отцу пожелал» (ПиА, с. 387) во время его болезни,

но не преминув напомнить царевичу «старую обиду» (ПиА, с. 384), которую тот однажды нанёс своему духовному отцу, исповедник переводит разговор «на дело о мужиках порецких и о зяте своём, Петре Анфимове» (ПиА, с. 387), жуткая двойственность в лице священника становится ещё более выразительной. «Что-то серое-серое, сонное, липкое, как паутина, застилало глаза царевичу – и расплывалось, двоилось, как в тумане, лицо того, кто стоял перед ним, как будто выступало из-за этого лица другое, тоже знакомое – с красным востреньким носиком, вечно нюхающим воздух, с подслеповатыми, слезящимися хитрыми хищными глазками – лицо Петьки подьячего; как будто в лице “его превосходительства, велелепнейшего отца протопресвитера Верхоспасского”, благообразном, напоминавшем лик Христа на древних иконах, соединялась, смешивалась в страшном и кощунственном смешении с ликом Господним гнусная рожица Петьки-вора, Петьки-хама» (там же).

Отметим, что писателем в данном фрагменте акцентирована «древность» икон, с которыми Алексей сравнивает лицо своего духовника. Акцентирована она также, например, в эпизоде, когда царевич вспоминает одно из своих детских сновидений: «Кругом стоят, как на стенах Золотой палаты с иконописными ликами, *древние* (курсив наш. – М. Б.) московские цари, патриархи, святители» (ПиА, с. 409).¹⁶³ В авторском тексте наиболее рельефно, на наш взгляд, связь героя с допетровской «старинной» явлена в восьмой книге, в сцене оглашения «манифеста об отрешении царевича от престола» (ПиА, с. 494). Психологически и символически насыщен портрет персонажа, создаваемый писателем в данной сцене: «Длинный, узкий в плечах, с узким лицом, обрамлённым жидкими косицами прямых, гладких волос, похожий не то на сельского дьячка, не то на иконописного Алексея человека Божьего, среди всех этих новых

¹⁶³ Интересна возникающая здесь как бы «с обратным знаком» автореминисценция из первого романа трилогии, где воссоздаются впечатления маленького Юлиана от мрачных фресок арианской базилики (см. § 1 наст. гл.). Можно предположить, что эта отсылка отражает динамику восприятия Мережковским христианства от начала 1890-х гг., когда писатель приступал к работе над трилогией, к началу 1900-х, когда работа эта завершалась.

петербургских лиц, казался он далёким, чуждым всему, как бы выходцем иного мира, призраком старой Москвы» (ПиА, с. 495).

Вообще, в финальном романе «Христа и Антихриста» велика роль как сравнений персонажей с изображениями на иконах (ниже мы обратимся ещё к нескольким примерам из этого ряда), так и самих воссоздаваемых или упоминаемых в тексте произведений изографии. С первых страниц романа задаётся оппозиция христианских икон и «идолов языческих» (ПиА, с. 260), обозначенная в обращённой к Алексею речи печатника Аврамова: «Отцы и деды ставили в домах своих и при путях иконы святые; мы же стыдимся того, но бесстыдные поставляем кумиры. Иконы Божьи имеют на себе силу Божью; подобно тому и в идолах, иконах бесовых, пребывает сила бесовская <...>, ибо натуральное и сущее бытие сии ветхие боги имеют...» (там же). Разумеется, нет оснований отождествлять взгляды периферийного персонажа романа со взглядами его автора, но значимым представляется само «озвучивание» в произведении противопоставления иконописных образов скульптурам античных божеств, отчасти перекликающегося с отмеченной нами в трактате «Л. Толстой и Достоевский» антитезой созданных «тайновидцем духа» Достоевским готовых «ожить» «портретов» и «слепых», «неподвижных», не полностью «осязаемых» «изваяний» «тайновидца плоти» Толстого (см. гл. 2, § 3).

Подобно тому, как переход от старых, допетровских, устоев к новым обретает в романе символическое воплощение в экфрасисе росписи в палатах московского Кремля (см. выше), знаками покушения царя и его сподвижников на основы прежней религиозной веры выступают, в частности, изменения в технике иконописи наряду с изменениями в церковной архитектуре (царевич Алексей записывает в дневнике: «Иконы не на досках, а на холстах, с немецких персон (т. е. изображений. – М. Б.) пишут неистово. Зри Спасов образ Еммануила весь, яко немчин, брюхат и толст, учинён по плотскому умыслу. <...> И церкви не по старому обычаю, но шпием наподобие киров строить <...> приказали», ПиА, с. 355); кощунственная подмена икон изображениями языческих богов (таковы, например, «иконы голого Бахуса» на созываемом Петром

«всеобщей собор» (ПиА, с. 511); даже архимандрит Феодосий, «ниспровергнув образ Богородицы, на место его воздвигает <...> бесоудную и блудотворную икону Венус», ПиА, с. 264); осквернение икон, с которых сами священнослужители (тот же Феодосий) воруют золотые венцы (кн. 1, гл. II) и которые «на гнойных телегах, под скверными рогожами, нагло во весь народ ругаясь, увозят» (ПиА, с. 355); наконец, одобряемое Сенатом уничтожение икон и их гибель.

В этом контексте особенно важными предстают две сцены романа. В одной из них ключарь московского Благовещенского собора, старый отец Иван, вспоминает и рассказывает Алексею о пожаре 1701 г.: «Как ездил царь в Воронеж корабли строить <...>, волею Божией пожар на Москве учинился великий. Весь государев дом на Кремле погорел, деревянные хоромы, и в каменных нутры, и святые церкви, и кресты, и кровли, и внутри иконостасы, и образа горели. И на Иване Великом (колокольне. – М. Б.) колокол большой <...> подгорел и упал, и раскололся, также Успенский разбился, и другие колокола падали. И так было, что земля горела...» (ПиА, с. 398). Несомненно, описание «великого пожара» и вызванных им разрушений несёт в себе, кроме прямого, конкретно-исторического, также и метафорический смысл.

Другая сцена связана с разоблачением Петром «“плутовской механики”» (ПиА, с. 278) слезоточащей иконы. «Икона была древняя. Лик тёмный, почти чёрный; только большие, скорбные, будто немного припухшие от слёз глаза <...> смотрели как живые. <...> Пётр снял серебряную, усыпанную драгоценными камнями ризу <...>. Потом отвинтил новые медные винтики, которыми прикреплялась к исподней стороне иконы тоже новая липовая дощечка; посередине вставлена была в неё другая, меньшая; она свободно ходила на пружинке, уступая и вдавливаясь под самым лёгким нажимом руки. Сняв обе дощечки, он показал две лунки или ямочки, выдолбленные в дереве против глаз Богоматери. <...> Для большей ясности Пётр тут же сделал опыт: помочил водою губочки, вложил их в лунки, надавил дощечку – и слёзы потекли» (там же). Показателен чисто исследовательский интерес героя к устройству иконы

и отсутствие религиозного трепета перед святыней: «Лицо его было спокойно, как будто объяснил он любопытную “игру природы”, или другую диковинку в Кунсткамере» (там же). Характерно также состояние Алексея во время петровского «опыта» – «оцепенение» и «тоска, подобная смертельной тошноте» (там же), – напоминающее воссоздаваемое Мережковским в романе «Леонардо да Винчи» состояние художника, становящегося покорным свидетелем гибели своих творений (см. § 2 наст. гл.).

Примечательно, что в финале сцены, во время разразившейся грозы, «бури, мрака и ужаса» (ПиА, с. 279), Алексей оказывается единственным, кто вспоминает об иконе и стремится её спасти: «Пётр, выронив икону из рук, бросился отыскивать царицу. <...> Кто-то наступил на икону. Алексей, наклонившийся, чтобы поднять её, услышал, как дерево хрустнуло. Икона раскололась пополам» (там же). Тревожные ноты обретает здесь упоминание о том, что «царевич с детства любил и чтил этот образ – Божией Матери Всех Скорбящих Радости» (ПиА, с. 278). И в шестой книге романа, в Италии, глядя на свою любимую икону, которую «всюду возил он <...> за собою» и с которой «никогда не расставался» (ПиА, с. 442), царевич вспоминает, что «точно такой же образ в Летнем саду <...> упал из рук батюшки и разбился у подножия Петербургской Венус – Белой Дьяволицы» (ПиА, с. 443).

Есть любимый образ и у Петра: это «чудотворная икона Спаса Нерукотворённого» (ПиА, с. 489). Писатель подчёркивает значимость этого образа для героя: «С тех пор, как мать Петра, царица Наталья Кирилловна, благословила сына этим образом, он уже никогда не расставался с ним. Во всех походах и путешествиях, на кораблях и в палатках, при основании Петербурга и на полях Полтавы – везде образ был с ним» (там же). Этот образ вводится в одной из самых напряжённых сцен романа, когда Пётр обращается к нему в тяжёлую и решительную минуту жизни, размышляя о судьбе своего сына и готовясь совершить страшный выбор – «простить» царевича или «убить» его, – от которого, понимает правитель, будут зависеть и дальнейшие судьбы России. Автор показывает, что в эту минуту привычное обращение «с молитвой к Отцу,

а не к Сыну – не к Богу, умирающему, изливающему кровь Свою на Голгофу, а к Богу живому, крепкому и сильному во брани» (там же), становится для Петра невозможным. «<...> Теперь, когда (Пётр. – М. Б.) поднял взор на икону и хотел, как всегда, обратиться с молитвою мимо Сына к Отцу, – не мог. Как будто в первый раз увидел скорбный Лик в терновом венце, и лик этот *ожил* (курсив наш. – М. Б.) и заглянул ему в душу кротким взором; как будто в первый раз понял то, о чём слышал с детства и чего никогда не понимал: что значит – Сын и Отец» (там же).

Глядя на икону, Пётр вспоминает «страшную древнюю повесть» об Аврааме и Исааке – «земной прообраз ещё более страшной жертвы небесной» (ПиА, с. 490). В несобственно-прямой речи героя писатель возвращается к вопросам, над которыми размышлял в трактате «Л. Толстой и Достоевский» (см. выше): «Хочет или не хочет Бог, чтоб он казнил сына? Простится или взыщется на нём эта кровь? И что, если не только – на нём, но и на детях его и внуках, и правнуках – на всей России?» (там же). В трактате Мережковский не даёт прямой оценки выбору, совершённому Петром. Нет такой однозначной оценки и в романе, но здесь, передавая внутренний монолог героя, в изображении жестов и физических действий отражая его душевное состояние («закрыл лицо руками», «стал на колени и начал молиться», ПиА, с. 489; «упал лицом на пол и долго лежал так, распростёртый, недвижимый, как мёртвый», ПиА, с. 490), писатель создаёт объёмный, психологически богатый образ, раскрывает динамику внутренней жизни персонажа. В финале данной сцены, завершающей седьмую книгу, автор как бы замыкает круг размышлений Петра, который, приняв роковое решение («Да падёт сия кровь на меня, на меня одного! Казни меня, Боже, – помилуй Россию!»), вновь обращается к иконе Спаса, «но уже с отчаянной, неистовой молитвой мимо Сына к Отцу» (там же).

Образ любимой Петром иконы и в дальнейшем не исчезает со страниц романа, возникая как воспоминание также в его последней, десятой, книге, в сцене пытки, и возвращая императора к его трагическому выбору. «Царевич обернулся к отцу, посмотрел на него, как будто хотел что-то сказать, и этот взор

напомнил Петру взор тёмного Лика в терновом венце на древней иконе, перед которой он когда-то молился Отцу мимо Сына и думал, содрогаясь от ужаса: “Что это значит – Сын и Отец?” И опять, как тогда, словно бездна разверзлась у ног его, и оттуда повеяло холодом, от которого на голове его зашевелились волосы» (ПиА, с. 570).

Алексея же, кроме иконы Всех Скорбящих Радости, «сопровождает» Лик Христа, изображённый в Успенском соборе. Как и петровская икона Спаса, он появляется в произведении дважды. В первый раз – в сцене богослужения, которое совершает «новопоставленный архиерей Псковский, Феофан Прокопович» (ПиА, с. 505). Его фигура даётся в восприятии Алексея, вскрывающего в персонаже подлые, фарисейские черты. «Глядя на Феофана, царевич вспомнил то, что слышал о нём. <...> Это он, Феофан, сочинил указ, повелевавший доносить о преступлениях государственных, открытых на исповеди. Он же составлял Духовный Регламент, по коему имел учреждён быть Святейший Синод. <...> И царевич дивился <...>, думая о том, что этот бродяга, беглый униат, римского костёла присягатель, ученик сперва иезуитов, а потом протестантов и безбожных философов, может быть и – сам безбожник, сочиняет Духовный Регламент, от которого зависят судьбы русской церкви» (там же). Во время проповеди Феофана, в которой Алексей находит «кощунство», ему кажется, что «недосягаемый» «исполинский Лик Христов» «в глубине свода» собора удаляется, возносится «от земли» (ПиА, с. 507).

Во второй раз образ возникает в следующей сцене, где «артиллерийского приказа бывший подьячий Ларион Докукин» (там же), отказавшись присягать новому наследнику трона Петру Петровичу, обращается к императору с речью о «неповинном отлучении и изгнании от престола <...> единого истинного наследника» (ПиА, с. 508) – Алексея. Призывая Петра «помиловать» сына и утверждая, что от Бога «самовластну повелено человеку быть» (ПиА, с. 509), герой обращает взгляд к Лику Спасителя. И, словно отмечая избранность Докукина, в этот миг «упавший» из-под свода луч солнца окружает его «седую голову» «сияющим венцом». Алексею, который, восхитившись смелостью

подьячего и восприняв его слова как откровение, вслед за ним «поднял взор к тёмному Лику», теперь представляется, «что в косых лучах солнца, в голубых волнах дыма кадильного этот исполинский Лик движется, но уже не уходит прочь от земли, как давеча, а спускается, сходит с неба на землю, и что это Сам Господь грядёт». Так, фиксируя изменения в восприятии Алексеем изображения «в своде собора» (там же), писатель обозначает настроения, эмоциональные и религиозные переживания героя, позволяет проследить ход его внутренней жизни.

Ещё один персонаж, которого буквально окружают иконописные лики, – Тихон Запольский. Тихон – герой пути, поиска, в этом отношении напоминающий одного из персонажей «Леонардо да Винчи» – юного Джованни, ученика живописца. Но, в отличие от Джованни, мечущегося между сферами «добра» и «красоты», готового то оставить мастерскую художника, подчиняясь узкой морально-религиозной догме, то вновь предпочесть ей внеположное этическим и религиозным принципам искусство и наконец решающегося уйти из жизни, так и не совершив окончательного выбора, не проникнув в тайну личности и творчества своего учителя (см. гл. 1, § 2), Тихон не останавливается в своих исканиях. В его странствиях, физических и духовных, героя сопровождают иконописные образы.

Поселившись у старообрядцев «в лесах ветлужских» (ПиА, с. 517), персонаж узнаёт предание о «шедшей по воздуху» «чудотворной иконе Божией Матери» (там же), указавшей место будущей раскольничьей обители Долгие Мхи. Он обращает внимание на «образ Деисуса» (ПиА, с. 521) над её воротами, на иконы, размещённые «на полках» «вдоль бревенчатых стен» (ПиА, с. 525) одной из келий. Лицо скитницы Софьи напоминает ему иконописный лик: «<...> Лицо девушки, под чёрным скитским платком в распуск, выделялось чётко на золотистой лазури неба, как лик святой на золоте иконы. Бледною ровною матовой бледностью, с губами алыми и свежими, как полураскрытый цветок, с глазами детскими и тёмными, как омут, – лицо это было <...> прекрасно» (ПиА, с. 533).

Попадая под обаяние хлыстовства, лица сектантов Тихон также сравнивает с ликами на образах, например, один «старик благообразного постного вида» представляется герою таким, каким «пишут на иконах св. Сергия Радонежского» (ПиА, с. 583). Однако в этот ряд, высвечивая в чём-то приближающуюся к языческой сущность хлыстовства, вклиниваются сравнения из мира античной мифологии: лицо сектантского «Батюшки» вызывает в памяти Тихона виденное им «на резных камнях и камеях» в собрании Брюса «изображение бога Вакха-Диониса» (ПиА, с. 589), а «безобразное» (ПиА, с. 586) лицо Емельяна Ретивого – «древнюю маску фавна» (ПиА, с. 579). Необычны и страшны в своей необычности коннотации, связанные с понятием иконы в представлениях сектантов, по которым выбранный ими в качестве обрядовой жертвы ребёнок – «не живой <...> младенец, а только видение, иконка святая, плоть нетленная – ни страдать, ни умереть не может» (ПиА, с. 588). Знаменательно, что тайный ход, позволяющий Тихону выбраться из дома, где проходят греховные радения, оказывается спрятанным за иконой – «образом Еммануила» (там же), одновременно и скрывающим спасительную дверь, и указующим на неё.

Создан в романе и ещё один связанный с иконописью выразительный образ. Его писатель вводит в небольшом эпизоде, повествующем о некоей «бабе Алёне Ефимовой», которая, будучи сама «не то раскольницей, не то православной», «несмотря на страшные слухи о Петре, верила, что он подлинно русский царь, и любила его» (ПиА, с. 288). Надеясь когда-нибудь «умолить Бога за царя Петра Алексеевича, чтобы он покался, вернулся к вере отцов своих, прекратил гонения на людей старого благочестия, чтобы и те, в свою очередь, соединились с православною церковью», Алёна сочиняет «молитву <...> о соединении вер», которую тайно помещает внутрь иконы, отдавая её «в Успенский собор» (там же). К своей героине Мережковский явно относится с симпатией, сочувственно изображая её поступок. Думается, не случаен и «подсказанный» писателем Алёне выбор именно иконы в качестве самого надёжного «хранилища», а может быть, и «транслятора» её заветной молитвы. Напрашивается предположение, что в «Петре и Алексее» писатель связывает и свои представления

о гипотетическом религиозном синтезе уже не с живописью, как это по преимуществу было в «Леонардо да Винчи», а с иконописью. Между тем перенесение авторских акцентов в заключительном романе трилогии с живописной сферы на иконописную предвосхищается ещё в финале предшествующего романа введением образа иконы, созданной посетившим мастерскую Леонардо русским изографом Евтихием.

Возвращаясь к романной судьбе Тихона, вспомним, что, не найдя удовлетворения в науке, избежав «красной смерти» среди самосожженцев, поняв преступность сектантских радений, не обрета покоя у валаамских монахов, он отправляется в дальнейший путь в поисках новой веры, Церкви Иоанновой, истинного Бога. В этом «вечном странствии» сопутствует герою «образ св. Софии, Премудрости Божией» (ПиА, с. 601). И хотя в пределах романного пространства истинный Бог остаётся для Тихона неведомым «Грядущим Господом» (ПиА, с. 606), в финале произведения, составляющем и финал всей трилогии, автор приводит своего героя-богоискателя к твёрдой вере в то, что «Антихриста победит Христос» (там же).

§ 4. Анализ драматургии Д. С. Мережковского под углом зрения воплощения пространственных искусств

Драматургии Д. С. Мережковского в исследовательской литературе уделяется традиционно немного внимания, как явлению, находящемуся будто бы «на периферии <...> творческих устремлений» (Андрущенко, с. 11) автора. Однако, несмотря на то, что созданные Мережковским пьесы «редко ставились и быстро исключались из репертуара театров», не оставив, как принято считать, достаточно «заметного следа в истории русской драматургии» (там же), эти произведения, думается, всё же занимают значимую нишу в художественном мире писателя. В них, по точному замечанию учёного, «в предельно сжатой форме сконцентрированы самые сложные, требующие “расшифровки” идеи

Мережковского-мыслителя» (Андрущенко, с. 12), сохранена «тесная связь <...> с другими сторонами его творчества», имеет место «перенесение в произведение для сцены самого важного, показательного, стремление облечь в драматургическую форму найденное в работе над статьями, романами, заметками и пр.» (Андрущенко, с. 16). Это касается и аспекта обращения писателя к сфере изобразительного искусства.

В ранней драматургии, относящейся к 1880-м гг. и охватывающей преимущественно (кроме комедии из современной жизни «Осень», 1886) историко-мифологические сюжеты («Мессалина», 1880 – 1881; «Сакунтала», начало 1880-х гг., и др.), интерес автора к сфере изобразительного искусства практически не проявлен. Исключением, пожалуй, может считаться лишь вряд ли претендующее на оригинальность сравнение Бога с архитектором Вселенной, возникающее в речи одного из главных персонажей драматического этюда в стихах «Митридан и Натан» (начало 1880-х гг.):

Когда Творец уготовлял, как зодчий,
Премудрое создание миров,
Он взял добро орудием всеильным,
Он взял добро основой бытия,
Он положил его конечной целью,
Чтоб все и всё стремилось к нему.
(Драматургия, с. 79)

В написанных в 1892 г. драматических сценах «Гроза прошла», где выразились размышления автора «над современным состоянием литературного процесса и сущности интеллигенции» (Андрущенко, с. 17), в круг действующих лиц включён скульптор Арсений Фёдорович Палицын. Фигуру Палицына Мережковский погружает в интеллектуальную атмосферу эпохи, воссоздать которую драматургу позволяет введение в пьесу ряда эпизодических персонажей. Среди них, в том числе, педагог Петров, провозглашающий тост

за «волю и неумолимое трудолюбие», долженствующие, по его мнению, «руководить» человеком «по славному пути к истине, добру и свету» (Драматургия, с. 187), и безымянный критик народнического направления, обрушивающийся на «развратную эстетику», ссылаясь на свою «статью в “Народной совести”», где он «доказывает» «несомненно, так сказать, математически, что “Четверть лошади” Бориса Ивановича Воздвиженского (имеется в виду рассказ Г. И. Успенского. – М. Б.) выше, гениальнее <...> неизмеримо гениальнее всех <...> Фетов, Майковых и Рафаэлей», которых сам критик «не знает» и «знать не хочет» (Драматургия, с. 190).

О Палицыне же мы узнаём, что это «один из редких людей, которые понимают красоту» (Драматургия, с. 176; так характеризует персонажа Елена, любящая его, чуткая и духовно развитая женщина), «настоящий художник и вместе с тем величайший пессимист» (Драматургия, 190; так отзывается о Палицыне побывавший в его мастерской Висконти – «известный знаток и любитель литературы», Драматургия, с. 189). Сам герой в духе декадентства начала 1890-х гг. признаётся, что «смысл жизни» он находит в «красоте» (Драматургия, с. 194). Скульптор придерживается, как видно из реплик Елены, «теории о красоте», согласно которой «нет никакого долга и никакой добродетели; есть только одно в жизни – красота» (Драматургия, с. 183).

Предвосхищая приём, который позднее будет использован в романах трилогии «Христос и Антихрист», второе действие Мережковский развивает в «комнате в мастерской» Палицына. Открывающая действие ремарка содержит описание этой комнаты, позволяющее составить представление об эстетических пристрастиях и взглядах персонажа, о его характере. Драматург обращает внимание на «фантастическое убранство» комнаты «в стиле Бодлера и Эдгара По», на мебель, покрытую «старинными тканями нежных и тусклых цветов», упоминает притаившуюся «в <...> углу, под тенью тропических пальм», «мраморную Венеру» (в 1890-х – начале 1900-х гг. образ-символ мраморного изваяния античной богини станет сквозным в романистике писателя, см. § 1 и 3

наст. гл.), отмечая во всём «вкус художника, антиквария, дилетанта» (Драматургия, с. 181).

Впервые оказавшуюся в этой комнате Елену поражают «контрасты» в её интерьере и отсутствие в роскошном убранстве «малейшей гармонии», «единства» (Драматургия, с. 183). Отмечает героиня и царящую в комнате мастера неестественную «тишину», в которой «есть что-то безнадежное», ассоциируемое обоими персонажами с неотступной «мыслью о смерти» (Драматургия, с. 184). Закономерно, что с образами Палицына, человека искусства, и глубоко понимающей его Елены связан в произведении мотив смерти. И в финале именно Елене, только что узнавшей о самоубийстве скульптора, дано прикоснуться к великой тайне бытия: «<...> Какой ветер свежий. Он пахнет дождём. Это гроза прошла где-нибудь. Легко дышать. Так и в жизни. Мы почувствовали вечную правду [,] и стало бесконечно грустно, но легко на сердце, когда *смерть прошла...*» (Драматургия, с. 203; курсив автора).

В 1904 г., завершая роман «Пётр и Алексей», Мережковский задумывает пьесу «Павел Первый», в которой намеревается показать «бесконечный *религиозный соблазн* самодержавия» (цит. по: Андрущенко, с. 19; курсив автора). Исследователем верно отмечено, что писательская «концепция павловского времени тесно связана с эпохой Петра Великого, да и сама драма написана как отклик, отзвук петровской темы у Мережковского. В Петре он видел первого русского самодержца, находившегося в плену “религиозного соблазна”» (Андрущенко, с. 21). Однако пьеса, вобрав в себя первоначальный замысел, оказалась вместе с тем глубже и значительнее этого замысла. Наряду с вопросом о «религиозном соблазне самодержавия» в тексте явственно высвечивается «мистическая основа исторического процесса», показывается «предопределённость личной и вселенской трагедии неразрешённостью самого существенного, самого важного противоречия, конфликта космического масштаба» (Андрущенко, с. 26), над которым писатель размышлял в трактате «Л. Толстой и Достоевский» и в романе «Пётр и Алексей».

Ещё в процессе работы над романом, в 1903 г., автор делился с одним из своих корреспондентов – издателем, редактором газеты «Новое время» А. С. Сувориным – мыслью о том, что «примирение в нашей будущей культуре Петра и Алексея (Отчей и Сыновней “Ипостасей” всей Русской Истории) там – за “рекою крови” – всё-таки самое главное, что нам предстоит...» (цит. по: Андрущенко, с. 24). В романе Мережковским последовательно подчёркивались как известная противоположность, противостояние, так и пугающее, содержащее в себе что-то метафизическое, сходство главных героев, не только декларируемое писателем, но и явственно ощущаемое ими. Пьеса также проникнута мотивом почти иррационального сродства, глубинного духовного родства отца и сына – Павла и Александра I.

Кульминации развитие этого мотива достигает в сцене, когда в ночь предстоящей смерти император рассматривает медальон с парным портретом, запечатлевшим его и Александра в годы отрочества каждого из них. Реплика Павла, смотрящего на портрет, передаёт его восхищение необычайным сходством изображённых на портрете лиц: «А-а! Я и забыл, что мы тут вдвоём: на одной половинке – я, на другой – он. Ровесники. Обоим лет по двенадцати. И похожи-то как! Две капли воды. Не разберёшь, где я, где он. Точно близнец, аль двойник» (Драматургия, с. 257). Впрочем, из продолжения реплики («Ну да и не диво – ведь сын родной, первенец, плоть и кровь моя <...>», там же) видно, что метафизический смысл, манифестируемый естественным внешним сходством кровных родственников, от героя ускользает. Однако этот смысл – как, вероятно, и рассчитывал автор – может угадываться внимательным читателем и потенциальным зрителем, знакомым хотя бы с прозаическим (романным) творчеством Мережковского данного периода и способным, вслед за писателем-и драматургом-символистом, в видимом, предметном, рационально постижимом мире прозревать высшие, вневременные начала бытия. Их присутствие в вещном мире маркировано в пьесе с помощью выразительной детали из сферы изобразительного искусства – медальонного портрета двух императоров: Павла, обречённого на смерть, и Александра, обречённого на отцеубийство.

Далее, выходя за установленные в исследовании хронологические рамки, обратимся к двум более поздним драматургическим опытам Мережковского – трагедиям «Юлиан-Отступник (“Смерть богов”))» и «Царевич Алексей», созданным писателем во второй половине 1910-х гг. на основе уже существовавших первого и третьего романов трилогии «Христос и Антихрист» соответственно. Обращение к названным текстам в рамках настоящей работы продиктовано стремлением проследить, как в обеих пьесах, сохранивших тесную связь со своими романными источниками, преломляется интерес автора к миру изобразительного искусства.

В трагедии «Юлиан-Отступник» (текст которой, датируемый приблизительно 1916 – 1919 гг., был обнаружен в машинописном варианте и опубликован уже в наши дни¹⁶⁴), несмотря на то, что по сравнению с романом в ней «несколько переосмыслены образы Арсиной и Елены (жены Юлиана. – М. Б.), изменён порядок некоторых фрагментов» (Андрущенко, с. 28), оказался сохранён (кроме, разумеется, сюжетной основы, наиболее значимых диалогов и предметных деталей) ряд важных мотивов, в том числе мотив мрамора. О реализации данного мотива в романе говорилось выше (см. гл. 2, § 1); в трагедии он воплощается в отдельных ремарках, например, в первой ремарке 1-го действия, где упоминается «круглый мраморный стол» (Драматургия, с. 376), за которым работает с древними рукописями теург и наставник Юлиана Максим Эфесский. Сохранён в пьесе также мотив разрушения храма, но здесь он в основном сконцентрирован в одном действии (3-м), открывающемся сценой разрушения христианами «храма Аполлона в Дафнийской роще» (Драматургия, с. 388). Ранее этот мотив проводится в одной, практически полностью совпадающей с авторским текстом в романе, реплике врача Орибазия в 1-м действии: «Я проходил по площади. Храм (святилище Артемиды. – М. Б.) со всех сторон облепили монахи, точно большие чёрные мухи кусок медовых сот. Столбы дрожали, летели осколки нежного мрамора, казалось, он страдает,

¹⁶⁴ Андрущенко Е. Мережковский неизвестный: Книга о Мережковском-драматурге. Харьков: Крок, 1997. С. 426 – 462.

как живое тело. Потом с пением молитв и хохотом толпа повлекла вниз по ступеням серебряное изваяние богини» (Драматургия, с. 376). В романе этот мотив находил более широкое воплощение, возникая неоднократно в разных главах и расширяясь до проблемы разрушения (гибели) искусства, имеющей не только большое значение в философском плане произведения, но и непосредственное отношение к романным судьбам основных персонажей, включая Юлиана и Арсиною.

Что касается одного из важнейших для ранних романов Мережковского мотивов – проходящего через всю его первую трилогию мотива «оживающей» статуи, – то в пьесе автор им пренебрегает, хотя отдельные образы скульптур, созданные в романе, в трагедии также воплощены. Таковы фигурирующие в ремарках «изваяние Афродиты» (Драматургия, с. 382), установленное во «дворике» (там же) Антиохийского дворца и вызывающее раздражение христианских священников, созванных по инициативе Юлиана на церковный собор (действие 2-е), и сопровождающее кесаря в военном походе «небольшое изваяние Аполлона» (действие 5-е – Драматургия, с. 398).

Отсутствует мотив «оживающей» статуи и в пьесе «Царевич Алексей» (1918 – 1919). Вообще, из всего богатства изображаемых и упоминаемых в романе-первоисточнике произведений ваяния, живописи, иконописи в текст трагедии перенесено очень немного. Так, проходящее через несколько книг романа сравнение Евфросиньи (в пьесе используется упрощённая форма имени – «Ефросинья») со статуей античной богини любви в драматическом тексте сжато до нескольких слов в обращённой к героине реплике Алексея в 3-м действии: «Венус! Венус! Как у батюшки, в Летнем саду, истуканша белая... Белая Дьяволица...» (Драматургия, с. 423). В ремарках ко второму и четвёртому действиям появляется любимая икона Петра – «образ Нерукотворного Спаса» (Драматургия, с. 409) «в Петербурге, в Зимнем дворце, в рабочей комнате» (Драматургия, с. 433) императора. В начале четвёртого действия трагедии Мережковский в несколько сокращённом виде повторяет существующую в романе сцену мучительных раздумий Петра о взаимоотношениях с сыном и его

дальнейшей судьбе, вновь обращаясь к присутствующей в романе аллюзии на Библию (герой читает Книгу Бытия, раскрыв её на словах об Аврааме и Исааке) и воссоздавая обращение персонажа к Богу через икону в двух развёрнутых монологах Петра и двух ремарках: «*глядя на образ*» (там же; курсив автора), «Подходит к образу и опускается на колени» (там же).

Заметная скупость в отборе для пьесы лишь отдельных эпизодов соответствующего романа, раскрывающих характеры главных героев и показывающих их трагическое столкновение, а также в отборе деталей, образов окружающего действующих лиц вещного мира, мотивов (как и подобная скупость при создании пьесы «Юлиан-Отступник») объясняется во многом, вероятно, условиями сцены, спецификой «перевода» произведения с языка романной прозы на язык драмы и театра. Вместе с тем анализ драматургических текстов в сравнении с текстами романов, послуживших основными источниками для написания пьес, позволяет предположить, что в произведениях, создаваемых для сцены, Мережковский, вынужденный многое из найденного в романах отбрасывать, за счёт этого мог сконцентрироваться на представляющихся ему как автору наиболее важными элементами художественного мира своих ранних прозаических сочинений. Думается, именно такие элементы и обретали «вторую жизнь» в его пьесах.

То, что пьесы Мережковского предназначались им для постановки на сцене, а часть драматургического наследия писателя инсценировалась как при его жизни, так и в более позднее время, побуждает нас в дополнение обратиться и к данному аспекту. В контексте рассматриваемого вопроса об изобразительном искусстве особенно интересен, на наш взгляд, следующий сюжет, связанный с постановкой в 1920 г. в петроградском Большом драматическом театре трагедии «Царевич Алексей». Декорации к спектаклю были подготовлены художником А. Н. Бенуа. Известны отклики современников Мережковского, ставших зрителями данной постановки и восхищённых, в частности, работой художника¹⁶⁵. В пьесе автор не акцентирует внимания на цветовых контрастах, в отличие

¹⁶⁵ См. об этом: Андрущенко Е. А. Примечания // Мережковский Д. С. Драматургия. Указ. изд. С. 734 – 735.

от того, как это сделано им в романе (например, см. в предыдущем параграфе данной главы о колористической составляющей вербального портрета Алексея). Бенуа же подчеркнул «противостояние двух главных сил» в пьесе, оформив покои Петра в багровых тонах, а горницу Алексея – в светлых¹⁶⁶. Отметим, однако, что сценическая история драматургии Мережковского, в том числе такой её аспект, как творчество художников-декораторов, представляется отдельной и достаточно обширной областью исследований, требующей специальных изысканий.

§ 5. Живописные, скульптурные, архитектурные мотивы в лирике и поэмах Д. С. Мережковского

В литературу Д. С. Мережковский вошёл как поэт, опубликовав в 1880 г.¹⁶⁷ в редактируемом А. К. Шеллером-Михайловым журнале «Живописное обозрение» стихотворение «Тучка» («Я с думой гляжу на закат потухающий...»)¹⁶⁸. И, хотя автор не на всём протяжении своего творческого пути относился к собственным стихотворным опытам (по крайней мере, к их появлению в печати) с равной степенью внимания и заботы, лирические произведения создавались им с юности до последних лет жизни. Однако справедливым представляется утверждение исследовательницы, что поэтические тексты (добавим: наряду с драматургическими) принадлежат к «наименее изученной части творческого наследия Мережковского» (Кумпан, с. 6). В частности, в аспекте связей с изобразительным искусством лирика и поэмы Мережковского остаются почти не изученными.

Впрочем, наметили это направление исследований ещё современники поэта, в оценках его лирического творчества нередко обращавшиеся, например,

¹⁶⁶ Там же. С. 734.

¹⁶⁷ О вопросе датировки первой публикации Мережковского см.: Кумпан, с. 10 – 11.

¹⁶⁸ Живописное обозрение. 1880. № 40. С. 253.

к понятиям и представлениям из области живописи и ваяния. Отмечая «наročитость экспрессии» (Кумпан, с. 74), свойственную некоторым текстам Мережковского-лирика, Брюсов писал, что «у него всё громадно, словно у Микеланджело» (цит. по: Кумпан, с. 74). А. Л. Волынский, выступая в печати с рецензией на сборник «Новые стихотворения. 1891 – 1895» (1896), сравнивал Мережковского с «всеобъемлющим живописцем, умеющим с настоящим мастерством <...> передавать колорит известных эпох с их поэтическими легендами»¹⁶⁹. Рецензент «Русской мысли», очерчивая творческую эволюцию поэта, улавливал в ней движение от «пластических и рельефных образов» ранних текстов к «нежному и тонкому рисунку» более поздней медитативной лирики, вошедшей в «Собрание стихов» (1904).¹⁷⁰

Среди современных нам научных работ, посвящённых поэзии Мережковского, выделяются исследования Е. В. Синкиной, в том числе её статья «Пейзажи-настроение в лирике Д. С. Мережковского»¹⁷¹. Исходя из убеждения в том, что лирические пейзажи Мережковского «представляют собой своеобразные репродукции изображения картин природы [...] минувших эпох и культур»¹⁷², автор статьи сосредоточивается на анализе ряда произведений поэта, в которых обнаруживает «пейзажи-настроения», выполненные «в духе китайской живописи шань-шуй (“горы-воды”)), возникшей «как иллюстрации к стихотворным произведениям»¹⁷³. Исследовательницей показано, что «поэту, как тонкому ценителю искусств [...] удаётся максимально стилизовать свои пейзажные зарисовки под пейзажи шань-шуя»¹⁷⁴.

Отдельные замечания, более или менее подробно фиксирующие соотношение лирики Мережковского со сферой изобразительного искусства,

¹⁶⁹ Цит. по: Кумпан К. А. Примечания // Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 842.

¹⁷⁰ Там же. С. 870.

¹⁷¹ Синкина Е. В. Пейзажи-настроение в лирике Д. С. Мережковского // Культура и текст – 2005: В 3 т. СПб.; Самара; Барнаул: Изд-во БГПУ, 2005. Т. 2. С. 34 – 39.

¹⁷² Там же. С. 34.

¹⁷³ Там же. С. 35.

¹⁷⁴ Там же.

встречаются и в работах учёных, охватывающих творчество избранного автора в более широком масштабе. Так, А. Г. Бойчук, рассматривая разножанровые произведения поэта, упоминает в их числе стихотворение «Изображение на щите Ахиллеса» (1885), характеризуя этот текст как относящийся «к опытам “в антологическом роде”»¹⁷⁵. Действительно, стихотворение представляет собой вольное подражание или переработку фрагмента «Илиады» Гомера, воспроизводящего изображение на щите героя:

На взморье голубом, как спящие дельфины,
 Качают корабли изогнутые спины.
 Под звуки нежных флейт в блестящий храм ведут
 Телицу белую, венчанную цветами;
 И старцы кроткие, любимые богами,
 В свободном агора свершают мирный суд.
 В толпе кудрявых дев, волнистый лён мотая,
 У светлых очагов шумят веретена,
 И юноши поют, в точиле выжимая
 Из гроздий наливных багряный сок вина.
 И дискос, брошенный искусною рукою,
 В палестре мраморной на плитах прозвенел;
 И в мягком воздухе божественной красою
 Сверкают мускулы нагих, могучих тел.¹⁷⁶

К. А. Кумпан обращает внимание на то, что «в “Илиаде” из упомянутых Мережковским “сцен” на щите Ахилла имеются лишь сцены суда на площади

¹⁷⁵ Бойчук А. Г. Дмитрий Мережковский // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. Указ. изд. С. 792. Далее ссылки на эту работу даются в тексте с указанием фамилии автора и страниц, например: Бойчук, с. 792.

¹⁷⁶ Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 202. Далее ссылки на это издание лирики и поэм Мережковского даются в тексте с пометой «СиП» и указанием страниц, например: СиП, с. 202.

и сбора винограда, но в оригинале они совершенно иначе – подробно и динамично – разработаны»¹⁷⁷. Можно предположить, что, избирая «собственные», не полностью совпадающие с текстом источника, «изображения» для их вербального воссоздания, а также отличающуюся от гомеровской «динамику» их передачи, молодой поэт пробовал свои силы в состязании с легендарным автором «Илиады». В таком случае примечательно, что для состязания Мережковский предпочёл именно экфрастический жанр. Симптоматично также, что к жанру экфрасиса поэт обращается и в одном из относительно поздних своих стихотворений – «Царскосельском барельефе» (1924), где в стилистике переводов В. А. Жуковского (памяти которого и посвящено произведение) воссоздаются скульптурные изображения древнегреческого мифа об Орфее и Эвридике. Впрочем, какой именно барельеф избран поэтом для вербального воспроизведения, не установлено¹⁷⁸. Возможно, текст Мережковского представляет собой экфрасис вымышленного произведения визуального искусства.

А. Г. Бойчук также отмечает в ранней лирике поэта создание образа «мира-храма, одухотворённого и устремлённого к небесному, который затем станет сквозным для творчества писателя 1880 – 1900-х годов» (Бойчук, с. 792). В качестве примера учёный упоминает стихотворение «Молитва природы» (1883), имея в виду, очевидно, его строки:

Преобразился мир в какой-то дивный храм,
Где каждая звезда затеплилась лампадой,
Туманом голубым струится фимиам,
И горы вознеслись огромной колоннадой;
И, распростёрта ниц, колена преклонив,
Как будто таинство должно здесь совершиться,
Природа вечная, как трепетная жрица,

¹⁷⁷ Кумпан К. А. Примечания. Указ. изд. С. 801.

¹⁷⁸ См.: там же. С. 896.

Возносит к небесам молитвенный призыв <...>.

(СиП, с. 155)

Развивается эта метафора мира- или природы-храма и в стихотворении «Сон» (1884), сравнительно мало отстоящем по времени создания от «Молитвы природы». В начале произведения «тёмный лес», куда лирический герой «бежал» «от резни чудовищного боя», представляется ищущему тишины, «защиты и покоя» человеку умиротворённым «таинственным храмом» (СиП, с. 197). Однако в финальных строфах текста образ лесного храма трансформируется, вскрывается его антиномичность и трагизм:

Как храм, поруганный кровавым злодеяньем,
Безгрешной чистоты наружный вид храня,
О лес, торжественным молчаньем
Теперь ты страшен для меня!

Здесь, даже здесь, увы! нет мира и покоя:
Всё та же предо мной и здесь, в глуши лесов —
Резня чудовищного боя
И злоба бешеных врагов!
(Там же)

Этот образ сохранит свою двойственность и в несколько более поздней лирике Мережковского, но, в отличие от «Сна», в других произведениях поэта будут попеременно акцентироваться то более светлые, умиротворяющие, то, наоборот, более тревожные и трагичные обертоны образа, не сочетаясь в пределах одного текста. Так, создавая во второй главе поэмы «Вера» (1890) пейзаж позднего лета, автор обращается, в том числе, к развёрнутому сравнению увядающего леса с «великолепным храмом», «таинственно и пышно» вознёсшимся «к пустынным ярко-синим небесам» (СиП, с. 309). В лирическом

диптихе «Природа» (1894) возникает антитеза «огромного собора», где лирический герой, одинокий в «бесчисленной» «толпе» прихожан, опустивший «робкий взгляд» перед иконами, с которых на него «очами строгими и полными укора // Угодники <...> так пристально глядят», чувствует себя подавленным, поражённым «ужасом» и томится угрызениями совести, и «дивного храма природы», позволяющего человеку ощутить «единенье» с миром и услышать «голос Божества» (СиП, с. 609, 610). Созданный здесь образ природного храма лишён каких-либо негативных, дисгармоничных черт. В «Зимнем вечере» (1895), проникнутом иным настроением, храму вновь уподобляется мир природы, космоса, но теперь это чуждый и враждебный по отношению к лирическому герою мир, основным атрибутом которого выступает луна – «бледная», «тусклая», «преступная», с «проклятым ликом» и «недобрыми очами» (СиП, с. 613). И храм мира предстаёт в стихотворении «осквернённым», напоминая о «поруганном» храме в финале «Сна»:

А в небе – тишина –
 Как в осквернённом храме...
 (Там же)

Образ уже не природного, а рукотворного «древнего языческого храма» – Пантеона – становится главенствующим в одноимённом стихотворении Мережковского (1891). Созерцая это произведение античного искусства, лирический герой стихотворения помещает его, однако, в природно-космический контекст. Храм «Олимпийских богов» воспринимается им как столь же органичная и неотъемлемая часть мира, как «солнце» и «открытое небо» с его «тихой лазурью», в которой «нет ни мученья, ни смерти», а есть только «вечная радость и жизнь». Антитезу данному образному ряду, группирующемуся вокруг центрального образа произведения, составляют образы, связанные с представлениями о христианстве как о религии «вечной тайны», «смерти», «небесной любви» и «страданий» (СиП, с. 337). Таким образом, в тексте «впервые

(у Мережковского. – *М. Б.*) звучит противопоставление христианства и язычества как жизни и смерти, радости и страдания (“муки”), небесной любви и земной красоты» (Кумпан, с. 52), обозначается «выводящая к основной проблематике писателя 1890 – 1900-х годов оппозиция двух культурно-религиозных универсалий и типов мироотношения» (Бойчук, с. 797).

Подобно тому, как в рассмотренном произведении «спорят в душе человека» (СиП, с. 337) эти два типа отношения к миру, в стихотворении «Колизей» (1891) запечатлён конфликт славного, но невозвратимого прошлого «погибшего Рима» и жалкого настоящего, ассоциирующегося со «смертью», «тленьем» и шелестом «могильных трав» (СиП, с. 339, 338). Лирический герой, находящийся в Риме современном, «вспоминает» Древний Рим. «Полуразрушенный, великий и безмолвный» Колизей вызывает в воображении человека рубежа XIX – XX вв. образы давно минувшей эпохи:

Как будто бы скользят по месяцу не тучи,
А тени бледные... сенаторские тоги...
Проходят ликторы – суровы и могучи,
Проходят консулы – задумчивы и строги...
Не буря на полях к земле колосья гнёт,
Пред императором склоняется народ...

И месяц выглянул, и тучи заблестели:
Вот кроткий Антонин и Август величавый,
Воинственный Траян и мудрый Марк Аврелий...
В порфирах веющих, в мерцанье вечной славы
Грядут, блаженные!.. И складки длинных риз –
Подобны облакам...
(СиП, с. 338)

Образ опустевшего и разрушающегося Колизея возникает и во второй (финальной) песни «петербургской поэмы» Мережковского «Смерть» (1890 – 1891). Однако в поэме данный образ вызывает представления не о былом величии Вечного Города, а о непрочности и скоротечности жизни, об обманчивой, недолговечной мощи бездуховной и потому обречённой на гибель цивилизации «могучего» и «сурового» века «железа, денег и машин» (СиП, с. 248):

Как в древних стенах Колизея
 Теперь шумит лишь ветер, вея,
 Растёт репейник и полынь, –
 Так наши гордые столицы
 И мрамор сумрачных твердынь –
 Исчезнет всё, как луч зарницы,
 Чуть озарившей небосклон,
 Пройдёт – как звук, как тень, как сон!
 (СиП, с. 249)

Упомянем в этой связи также стихотворение «Термы Каракаллы» (1891), где навсегда ушедшей в прошлое эпохе и цивилизации, символическим воплощением которой выступает грандиозное архитектурное сооружение – бани, возведённые в Риме при императоре Каракалле (рубеж II – III вв. н. э.), – противопоставляется вечная природа:

Дремлют сумрачные залы,
 Зеленеет влажный мох,
 Слышен в термах Каракаллы
 Ветра жалобного вздох.
 <...>
 Всё погибло невозвратно...
 Голубые небеса

Меж развалин, – мне понятна
 Ваша вечная краса!
 Мир кругом, и рядом с тленьем
 Сердцу кажется живой,
 Полной вечным вдохновеньем
 Песня птички полевой!..
 (СиП, с. 340 – 341)

Очевидно, Мережковскому-лирику, как и Мережковскому-писателю, свойственно воспринимать города, которые дают ему творческий импульс или в которых происходит действие его произведений, прежде всего через сохранившийся архитектурный облик и создания ваяния и живописи, связанные с избранными городами. Одним из примеров может служить стихотворение «Венеция» (1891), обращённое к покорившему поэта городу и построенное на перечислении находящихся в нём и любимых автором шедевров искусства:

Прощай, Венеция! Твой Ангел блещет ярко
 На башне городской, и отдалённый звон
 Колоколов Святого Марка
 Несётся по воде, как чей-то тихий стон.
 Люблю твой золотой, твой мраморный собор,
 На сон, на волшебство, на вымысел похожий
 <...>
 Люблю я мрамор почернелый
 Твоих покинутых дворцов,
 Мадонны образок с лампадой одинокой
 Над сваями, в немых лагунах Маломокко <...>.
 (СиП, с. 501)

Ещё до того, как было создано стихотворение, Мережковский в письме к Н. М. Минскому делился с ним своими впечатлениями от посещения города в марте 1891 г.: «Венеция – какой-то волшебный сон, воплотившийся в мрамор <...>»¹⁷⁹. Вероятно, это ощущение и стремился передать поэт в произведении, настойчиво упоминая в нём мрамор венецианских зданий.

Мотив мрамора является одним из сквозных в лирике Мережковского, как и в его художественной и отчасти в литературно-критической прозе исследуемого периода (см. гл. 2, § 1), а также, в меньшей степени, в драматургии (см. § 4 наст. гл.). Этот мотив обозначается во многих текстах поэта, обретая наиболее яркое воплощение в двух из них. Первый – стихотворение «Парфенон» (1892), близкое по времени создания к очерку «Акрополь» и роману «Юлиан Отступник» и в определённой мере «изоморфное» этим произведениям по мотивно-образной структуре. В стихотворном описании древнего храма центральное место занимает образ «мрамора золотистого», изображающегося как

<...> камень, солнцем весь облитый,
 Прозрачный, тёплый и живой,
 Как тело юной Афродиты,
 Рождённой пеною морской.
 (СиП, с. 503 – 504)

Второй текст – более ранний сонет «Мрамор» (1884). Здесь в нетипичном для Мережковского ключе материал ваятеля противопоставляется прекрасной, но лишённой внутренней жизни природе, и поэт отдаёт предпочтение одухотворённому мрамору:

Тоскующий певец, ни мира, ни свободы
 Себе ты вымолить не можешь у природы;
 Её краса и блеск души не утолят.

¹⁷⁹ Цит. по: Кумпан К. А. Примечания. Указ. изд. С. 861.

Но, стройных образов ваятель вдохновенный,
 И в муках перед ней восторгом ты объят:
 Она – бездушная, твой мрамор – драгоценный!
 (СиП, с. 585)

Интересна вариация мотива мрамора ещё в одном раннем произведении поэта – «Восточном мифе» (1887), перелагающем древний сюжет о жизни Будды. Юный герой произведения, встретивший на улице похоронную процессию и таким образом впервые столкнувшийся со смертью, возвращается в свой дворец потрясённый, сам «бледный, как мертвец» (СиП, с. 645). Он ощущает потребность укрыться от мира, ищет покоя в одиночестве. Характерно, что желаемое отрешение от страдания, от мыслей о земном несчастье Будде приносит прикосновение к мрамору:

Как в нору зверь больной, настигнутый врагами,
 Бежал он от людей и в тёмном уголке
 К колонне мраморной припал в немой тоске
 Пылающим лицом с закрытыми глазами,
 Забыв себя и мир, забыв причину мук,
 Лежал, не двигаясь – бесчувственный, безмолвный...
 (Там же)

Будду можно отнести к ключевым «персонажам» поэтического мира юного Мережковского. Своеобразная трактовка легендарного образа дана в стихотворении «Сакья-Муни» (1885), где субститутотом божества выступает статуя, представленная в восприятии «толпы бродяг бездомных», пришедших в храм:

Перед ними на высоком троне –
 Сакья-Муни, каменный гигант.

У него в порфировой короне –
Исполинский чудный бриллиант.
(СиП, с. 193)

Оригинально предложенное в стихотворении развитие образа статуи, которая «оживает» и склоняется перед бедняками, вняв их гневным жалобам:

<...> чудо совершилось:
Чтобы снять алмаз они могли,
Изваянье Будды преклонилось
Головой венчанной до земли,
На коленях, кроткий и смиренный,
Пред толпою нищих царь вселенной,
Бог, великий бог лежал в пыли!
(СиП, с. 194)

Вероятно, можно считать, что именно к этому стихотворению восходит мотив «оживающей» статуи, ставший позднее устойчивым в романной прозе поэта 1890-х – 1900-х гг. (см. § 1 и 3 наст. гл.).

Изваяния вообще достаточно часто фигурируют в лирических сочинениях Мережковского. В разных текстах их изображение может насыщаться разными оттенками смысла. Например, в стихотворении «Марк Аврелий» (1891) поэтически воссоздаётся статуя римского императора, над которой не властны столетия:

Века, разрушившие Рим,
Тебя не тронув, пролетели
Над изваянием твоим,
Бессмертный Марк Аврелий!

В благословенной тишине
 Доныне ты, как триумфатор,
 Сидишь на бронзовом коне,
 Философ-император.
 (СиП, с. 339)

Образ не подверженной разрушению статуи позволяет автору не только актуализировать в сознании своих современников фигуру Марка Аврелия («В тяжёлый век он жил, как мы», – там же), но и метафорически воплотить мысль о том, что деяния идеального правителя, который «перед толпой не лицемерил» и вместе с тем «никого <...> даже словом не обидел», который в трудные для Рима «дни борьбы мятежной» «и надвигающейся тьмы» «отдал всё, что было в жизни – // Свою последнюю любовь, // Последний вздох отчизне» (СиП, с. 339 – 340), и память о нём принадлежат вечности.

В одном из фрагментов созданной приблизительно в то же время, что и упомянутое стихотворение, поэмы «Франциск Ассизский» (1891), напротив, проводится мысль о скоротечности земного бытия человека, выражая которую, поэт создаёт образ «изваяний», вылепленных из снега. Указывая на них, Франциск наставляет своего ученика:

«Вот – отец твой, мать, вот – сёстры, братья...
 Что ж ты медлишь? Подойди скорей!
 Видишь, как им холодно, согрей,
 Поцелуй их, заключи в объятья!
 Но когда к груди прижмёшь – в тепле
 Изваянья снежные растают,
 И умрут они, как умирают
 Все, кого мы любим на земле. <...>»
 (СиП, с. 263 – 264)

Необычен образ серебряного изваяния, становящегося центром чествования католического святого на Капри, создаваемый Мережковским в стихотворении «Праздник св. Констанция» (1891):

Вот и сам Констанций в митре
С высоты на чернь взирает,
Как живой, и в блеске солнца
Лик серебряный мерцает.

На носилках он, как идол,
Восседает величаво,
Словно кот – на солнце, жмурясь,
Улыбается лукаво...
(СиП, с. 342 – 343)

«Восторг безумный» «весёлого праздника», лишённого, однако, «духа Христовой церкви», вызывает в поэте «тревогу», напоминая ему своей формой и настроением древнее торжество «в честь языческого бога» (там же).

В автобиографической поэме «Старинные октавы» (середина – конец 1890-х гг.), посвящённой детским годам своей жизни, Мережковский, напротив, наделяет представления о язычестве положительными коннотациями в противовес представлениям о христианстве (как это делается, например, и в романе «Юлиан Отступник»). Выстроить эту оппозицию позволяет поэту, в частности, обращение к сфере изобразительного искусства. Так, одного взгляда «на мраморную нимфу или фавна» в Летнем саду герою-ребёнку достаточно для того, чтобы в нём пробудились «грёзы» (СиП, с. 548), а декоративные «гипсовые амур» выступают важным атрибутом «сказочного мира», которому в фантазиях мальчика уподобляется «скучная казённая квартира» семьи Мережковских на Елагином острове в Петербурге (СиП, с. 533). Видя же

архитектуру Крыма, маленький мечтатель уносится мыслью в прекрасную Элладу:

Обвеян прелестью твоей, Эллада,
 В какие был я думы погружён,
 Чему душа была безумно рада,
 Когда горел полдневный небосклон
 И волн дышала вечная прохлада
 На высоте меж греческих колонн
 Той полукруглой маленькой веранды
 Над рощами тенистой Ореанды.
 (СиП, с. 578)

«Родную сердцу Ореанду» (СиП, с. 606) Мережковский вспоминает и в стихотворении «Напрасно видела три века...» (1893), в котором обращённый в детство взгляд поэта фиксируется на мраморных колоннах на фоне моря, ставших одним из ключевых образов-символов его лирического и романного творчества 1890-х гг.:

<...>
 Я помню белую веранду
 Высоких греческих колонн.
 <...>
 И там, где слышен моря шелест
 В скалах, изъеденных волной,
 Эллады девственную прелесть
 Я чуял детскою душой.
 (Там же)

Оказываясь в христианской церкви, маленький герой «Старинных октав», впервые переживающий смущение веры, испытывает «страх необычайный», который вселяет в его душу даже изображение голубя – Духа Святого – «на своде храма» (СиП, с. 569). «Страшным» ребёнку, совсем как Юлиану Отступнику в начале романа (см. § 1 наст. гл.), кажется и «лик Христов <...> во мгле иконы» (СиП, с. 573). Из церкви, где героя преследуют страх и скука, он рвётся на природу, «в сад зелёный»:

Любовью, чуждой Богу, мир любя,
Язычником я чувствовал себя.
(Там же)

Примечательно, что отнюдь не всегда в поэзии Мережковского (как и в его прозе) церковная роспись и иконописные изображения наделены негативными коннотациями, подобными тем, какие мы встречаем в «Старинных октавах» или в первой части диптиха «Природа» (см. выше). Так, несколько главок поэмы «Смерть», упоминавшейся нами в связи с образом Колизея, посвящены иконе Спаса, перед которой молится героиня произведения Ольга. Поэт акцентирует внимание на том, что, несмотря на выдержанное в мрачных тонах и, может быть, даже отталкивающее исполнение лика, эта икона способна объединить верующих и вызвать в них искреннее религиозное чувство:

Полно страданья неземного,
Чело Христа ещё темней –
Среди оклада золотого,
Среди блистающих камней, –
Остался Он таким же строгим,
Простым и бедным, и убогим.
Мужик, и дама в соболях,
И баба с Охты отдалённой

Здесь рядом молятся. В очах
 У многих слёзы. Благовонный
 Струится ладан. Лик Христа
 Лобзают грешные уста.
 (СиП, с. 221)

Вообще, предметы изобразительного искусства разных его видов, разного «уровня» и назначения вводятся Мережковским в ткань его лирических произведений как неотъемлемая часть воссоздаваемой поэтом жизни, в какую бы эпоху и в какой среде ни протекала эта жизнь. В поэме «Вера», изображая петербургский городской пейзаж, Мережковский включает в него, в числе прочего, и «вывеску над лавкой мелочной // С изображеньем хлеба и капусты», и «узор на ширмах» (СиП, с. 317) в комнате главного героя – Сергея Забелина. В стихотворении «В сумерки» (1884), лирический герой которого вспоминает о свидании с возлюбленной, перед его внутренним взором возникает комната, также перегороденная ширмами, и несколько строк воссоздают изображения на них:

В вечерней мгле багровый свет камина
 Переливался тёплой волной
 На золотой парче японских ширм,
 Где выступал богатый арабеск
 Из райских птиц, чудовищных драконов,
 Летучих рыб и лилий водяных.
 (СиП, с. 158)

В поэме «Семейная идиллия» (1890), изображая дом героев (прототипом которого послужила подмосковная дача семейства Гиппиус, где поэт провёл лето 1890 г.), автор упоминает икону («образ») в комнате тёти Нади и «картинки», которыми та утешает старую «бабушку» – свою нежно любимую мать (СиП,

с. 361), а также «наивные картинки» (СиП, с. 362) для раскрашивания – забаву младших девочек в семье. В поэму вводится небольшая сценка раскрашивания этих картинок:

Бывало, кисточку я обмокну неловко:
 И с пятнами воды выходят небеса,
 Расплывшись, дерево сливается с головкой
 Несчастной девочки. И пальчиком грозит
 Мне Тата кроткая. Всю прежнюю отвагу
 Теряет кисть моя; а Ната мне кричит
 В негодовании: «Испортили бумагу!...»
 (СиП, с. 363)

Создавая в «Старинных октавах» образ родительского дома, Мережковский описывает и кабинет отца-чиновника, в котором мальчику запоминаются не только «дел казённых номера» (СиП, с. 535) или хранящиеся на столе хризолитовая перьевая ручка, «коробочка для марок, нож, бювар, // Карандаши и ящик для сигар» (СиП, с. 536), но и «портрет старинный генерала» (СиП, с. 535). Гости, собирающиеся в доме «на именинах», своим видом и нарядами напоминают ребёнку старинные портреты:

Сидели дамы в пышных кринолинах
 И старички – ряд лиц, как в полумгле
 На старомодных, выцветших картинах...
 (СиП, с. 532 – 533)

Героиню поэмы «Смерть» автор сравнивает с «кумиром мраморным» (СиП, с. 225), т. е. статуей, противопоставляя строгую и холодную внешность Ольги, гордые манеры девушки и безукоризненно соблюдаемый, но ненавидимый ею «мёртвый этикет» (там же) столичного света её живой и отзывчивой душе.

Не только характер или гамму чувств отдельного персонажа, не только атмосферу жизни в конкретной семье или доме раскрывает поэт, обращаясь к образам изобразительного искусства. Посредством их воспроизведения в стихотворениях и поэмах Мережковский передаёт и дух целых исторических и культурных эпох, словно подтверждая поэтической практикой собственную высказанную в работе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» мысль о том, что в произведениях искусства запечатлевается «гений» создавшего их народа (см. гл. 2, § 2). Помимо нескольких названных выше и в другой связи текстов («Парфенон», «Пантеон», «Колизей» и др.) в этот ряд следует включить стихотворение-триптих «Помпея» (1891) как одно из самых выразительных. В первой его части изображается насыщенная красотой и радостью жизнь «беспечного» народа «в счастливом городке» (СиП, с. 344). Изображение этой жизни вырастает из перечисления и описания фресковой росписи помпейских зданий, скульптуры, предметов интерьера, декоративно-прикладного искусства:

Венчанный гроздьями и с чашею в руке,
 Смеялся медный фавн, и украшали стену
 То хороводы муз, то пляшущий кентавр.
 <...>

В уютных домиках всё радовало чувство.
 Начертан был рукой художника узор
 Домашней утвари и кухонных амфор;
 У древних даже в том – великое искусство,
 Как столик мраморный поддерживает Гриф
 Когтистой лапою, свой острый клюв склонив.
 <...>

Здесь даже в смерти нет ни страха, ни печали:
 Под кипарисами могильный барельеф
 Изображает нимф и хоры сельских дев,

И радость буйную священных вакханалий.

(Там же)

Во второй части произведения, где повествуется о том, как внезапная и неотвратимая смерть, воплощённая в метафоре «огненного дождя», повергает оказавшихся беззащитными перед нею людей в «ужас безумный» (СиП, с. 345), возникает антитеза отчаявшихся горожан и богов, равнодушных к людским страданиям и горю:

<...>

Отрады человек не находил ни в чём.

<...>

Он молча умирал, беспомощнее зверя.

Подножья идов он с воплем обнимал,

Но Олимпийский бог, блаженный и прекрасный,

Облитый заревом, с улыбкой безучастной

На мраморном лице, молениям не внимал.

(Там же)

Характерен создаваемый в данном фрагменте контраст между смертными людьми и не подверженными гибели мраморными изваяниями, олицетворяющими божеств. Наконец, в заключительную часть триптиха автор помещает описание погребённого и тем самым «сохранённого» (там же) под слоем пепла города, напоминающее, в свою очередь, картину или архитектурно-скульптурную композицию и перекликающееся, таким образом, с первой частью стихотворения:

Кругом – последнего мгновенья ужас вечный, –

В низверженных богах с улыбкой их беспечной,

В остатках от одежд, от хлеба и плодов,

В безмолвных комнатах и опустелых лавках
 И даже в ларчике с флаконом для духов
 <...>

Как будто бы вчера прорыт глубокий след
 Тяжёлым колесом повозок нагружённых,
 Как будто мрамор бань был только что согрет
 Прикосновеньем тел, елеем умащённых.
 (Там же)

Квинтэссенцией духа навсегда застывшего города выступает в стихотворении сохранившееся произведение фресковой живописи:

Воздушнее мечты – картины на стене:
 Тритон на водяном чешуйчатом коне,
 И в ризах веющих божественные Музы;
 Здесь всё кругом полно могильной красоты,
 Не мёртвой, не живой, но вечной, как Медузы
 Окаменелые от ужаса черты...
 (Там же)

Наряду с античностью Мережковский в своём творчестве, в том числе поэтическом, настойчиво обращается к эпохе Ренессанса, вводя в тексты, создававшиеся в 1890-е гг. и позднее, аллюзии на произведения искусства (прежде всего живописи и скульптуры) Возрождения, создавая образы его величайших мастеров. Например, стихотворение «Весеннее чувство» (1893) отсылает к одной из любимых поэтом картин – «Весне» Сандро Боттичелли. Исследовательнице, работавшей с автографом произведения, хранящимся в архивном фонде М. А. Ватсон (ИРЛИ), удалось установить, что аллюзии на живописное полотно содержались в первоначальном заглавии стихотворения («Primavera»), повторяющем оригинальное название работы итальянского

художника, и в оставшемся в рукописи подзаголовке «Памяти великого Боттичелли»¹⁸⁰.

Поэтический триптих «Леда» (1894) можно назвать связующим звеном в лирике Мережковского между античностью и Возрождением: здесь автор обращается к мифологическому сюжету о любви Леды и лебедя (Зевса), восходящему к Древней Греции и обретшему чрезвычайную популярность в ренессансной живописи и скульптуре, воплотившись в созданиях Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Паоло Веронезе, Якопо Тинторетто и др. И в тексте Мережковского учёным не случайно отмечены «элементы визуальной пластичности и детализовка изображения», его «описательная картинность» (Бойчук, с. 800).

Стихотворение «Леонардо да Винчи» (1894) стало первым обращением Мережковского к фигуре выдающегося мастера, образ которого поэт осмыслил также в романе «Воскресшие боги» (см. § 2 гл. 1 и § 2 наст. гл.) и переосмыслил в докладе «Леонардо да Винчи и мы», с которым выступал в Италии в 1932 г. Трактовки образа художника в романе и в стихотворении близки: в обоих текстах акцентирована «загадка» (СиП, с. 476) «разнообразного» (СиП, с. 475) творческого гения героя, двойственность созданных им живописных образов (о выделенном Мережковским своеобразии леонардовских Мадонн см. ниже). Поэт убеждён, что Леонардо, тайна которого несколько столетий остаётся неразгаданной, сопричастен не только прошлому, но и будущему:

Пророк, иль демон, иль кудесник,
Загадку вечную храня,
О, Леонардо, ты – предвестник
Ещё неведомого дня.

<...>

Ко всем земным страстям бесстрастный,
Таким останется навек –

¹⁸⁰ См.: Кумпан К. А. Примечания. Указ. изд. С. 856 – 857.

Богов презревший, самовластный,
 Богоподобный человек.
 (СиП, с. 476)

Интересно проследить, как эволюционирует со временем отношение Мережковского к одному из главных творений Леонардо – портрету моны Лизы. Если в стихотворении, создававшемся незадолго до начала работы автора над центральным романом трилогии «Христос и Антихрист», таинственная «усмешка» (там же) Джоконды вызывает восхищение поэта, то в стихотворении «Не-Джиоконде» (1913), отделённом от времени завершения романа пятнадцатью годами и почти двадцатью – от времени создания стихотворения «Леонардо да Винчи», автор категорично утверждает:

И я пленялся ложью сладкою,
 Где смешаны добро и зло;
 И я Джиокондовой загадкою
 Был соблазнён, – но то прошло;

Я всех обманов не-таинственность,
 Тщету измен разоблачил;
 Я не раздвоенность – единственность
 И простоту благословил.
 (СиП, с. 629)

Неоднократно обращается Мережковский и к образу ещё одного скульптора, живописца и поэта итальянского Возрождения – Микеланджело. В прозе писателя образ Микеланджело разрабатывается в романе «Воскресшие боги» и в «итальянской новелле», озаглавленной по имени мастера (см. § 2 наст. гл.). Мережковский-поэт, прежде чем создать стихотворение о Микеланджело, прикасается к его лирическому наследию (многогранный талант художника

воплотился также и в сочинении сонетов), взяв эпиграфом к третьему отделу своего сборника «Стихотворения (1883 – 1887)» (1888) строки, принадлежащие Микеланджело: «Душа, сожжённая любовью, // для вечности, как феникс, возродится» (СиП, с. 156). В стихотворении «Микеланджело» (1892), предваряющем одноимённую новеллу (1895), автор обозначает ключевые, в его восприятии, черты личностного и творческого характера героя: «скорбь и отвращенье к жизни», «упорство вечное в работе», постоянное стремление художника к «невозможному» (СиП, с. 483). Примечательно, что на размышления о свойствах творческой натуры и о мироотношении Микеланджело поэта настраивает увиденная им статуя, изображающая великого флорентийца, – одна из тех, что были установлены во внутреннем дворе галереи Уффици во Флоренции в XIX в.:

<...> статуи немые

За мной следили: подходил я к ним

Благоговейно. <...>

<...>

Они сияли вечной красотой.

Но больше всех меж древними мужами

Я возлюбил того, кто головой

Поник на грудь, подавленный мечтами, –

и в ком поэт «заметил» «беспощадный дух» Буонарроти (СиП, с. 483, 482).

Интерес Мережковского к современному ему изобразительному искусству Европы находит выражение в поэме «Конец века» (1891), имеющей подзаголовок «Очерки современного Парижа» и воссоздающей ряд явлений парижской жизни, наблюдавшихся автором во время визита во французскую столицу в 1891 г. и вызвавших его лирико-философский отклик. В главке «Салон 1891 года» поэт

упоминает и с разной степенью детализации описывает ряд картин французских живописцев, экспонировавшихся в рамках этого салона и воплотивших в себе черты «нового искусства». Комментатором лирических произведений Мережковского было указано на отдельные полотна, к которым апеллирует автор («Магдалина у фарисея» Ж. Бэро, «Падение Вавилона» Ж.-А. Рошгросса и др.¹⁸¹). Порой поэт даёт описываемым им картинам и представляемым творчеством художников разным тенденциям в искусстве ёмкие оценки, например:

Чтоб в будничный мирок мы глубже заглянули,
 Один, изобразив две медные кастрюли
 Да пару луковиц, положенных на стол,
 Новейший реализм до крайности довёл,
 А близ него другой, художник идеальный,
 Стремится к прелести легенд первоначальной.

<...>

На той же выставке задумчивый Христос –
 В скептической толпе, в гостях у Жюль Симона,
 Меж современных лиц Парижского салона,
 Печально говорит в картине у Бэро
 Про вечную любовь, про вечное добро.
 В искусстве наших дней ты побеждаешь снова,
 О Галилеянин!.. На проповедь Толстого
 Сердца откликнулись: повсюду лик Христа –
 В картинах, в мраморе.
 (СиП, с. 422)

В одной из последующих главок поэмы автор вводит образ находящейся в парижском Лувре Венеры Милосской. В образе мраморной богини

¹⁸¹ См.: Кумпан К. А. Примечания. Указ. изд. С. 835.

акцентированы её вечная красота и безразличие к мирским делам, к величественному ходу истории, к страданиям и гибели людей:

К тебе, Милосская богиня, крик народа
 Порою долетал: «Да здравствует свобода!»
 И марсельезою Париж был опьянён.
 За волю всех рабов, за счастье всех племён,
 В дыму, под градом пуль, с надеждою во взглядах
 Толпа бежала смерть встречать на баррикадах.
 Но с ликом мраморным богиня красоты,
 Страдающих людей не видя с высоты,
 Смотрела молча вдаль холодными очами.
 (СиП, с. 424 – 425)

Поэт воспекает благотворное («выпрямляющее» – можно сказать, вспомнив очерк Г. И. Успенского, появившийся в 1885 г. и, скорее всего, знакомый Мережковскому) влияние прекрасной статуи на человека, который, созерцая совершенное произведение искусства, примиряется с жизнью и смертью и приобщается к вечному:

Венера, с гибелью у ног твоих мирюсь,
 Когда тебя люблю, когда тебе молюсь,
 И в лике мраморном я вечность созерцаю,
 Благословляю жизнь и смерть благословляю!..
 (СиП, с. 425)

Завершая обращённый к изваянию Венеры лирический монолог, автор выражает надежду на то, что пора господства ненавистного ему позитивизма минет и наступят

Те дни, когда к тебе вернётся человек,
 Когда ты будешь вновь царицею вселенной,
 Красой подобная природе неизменной!
 (Там же)

Характерно в этом контексте восклицание поэта, открывающее исследуемую главку:

Не всё ли мне равно – Мадонна иль Венера, –
 Но вера в идеал – единственная вера,
 От общей гибели оставшаяся нам,
 Она – последний Бог, она – последний храм!
 (СиП, с. 424)

Комментируя эти строки, К. А. Кумпан справедливо замечает, что «в начале 1890-х гг. противопоставление красоты “плоти” (Венеры) красоте “духа” (Мадонне) ещё не предполагает однозначного выбора между ними»¹⁸². Возникает же данное противопоставление в лирике Мережковского ещё в первой половине 1880-х гг., в стихотворении «Искушение» (1884), основная часть которого написана как монолог монаха-«юноши», исповедующегося «седому монаху» (СиП, с. 202) в своём грехе. В начале текста, где обозначается место действия – католический храм, – появляется образ очерченного «серебряной каймой» (знак чистоты) «лика Мадонны // В готическом окне» (там же). Далее, в речи юноши, рисуется контрастный образу безгрешной Мадонны образ явившейся герою в сновидении неназванной искусительницы, в которой угадываются черты Венеры-Афродиты:

Однажды – помню – я увидел,
 Уснув в горах на склоне дня, –

¹⁸² Кумпан К. А. Примечания. Указ. изд. С. 835.

Ту, что так страстно ненавидел,
 Что так измучила меня.
 Сверкало тело молодое,
 Как пена в сумрачных волнах,
 Всё ослепительно нагое
 В тёмно-каштановых кудрях.
 (СиП, с. 203)

Любопытно, что образы живописных Мадонн в лирике Мережковского неоднородны. Так, в противоположность раннему «Искушению», в написанном десять лет спустя стихотворении «Леонардо да Винчи», к которому мы обращались и выше, созданные художником на иконах «полуязыческие жёны» воспринимаются поэтом в декадентском ключе:

Они и девственны, и страстны;
 С прозрачной бледностью чела,
 Они кощунственно прекрасны:
 Они познали прелесть Зла.
 (СиП, с. 475)

Позднее, в поэме «Старинные октавы», возникшая двойственность снимается благодаря разработке образа матери, впитавшего и примилившего в себе представления Мережковского об идеале «плотской» и «духовной» красоты. В творческом сознании поэта этот образ «олицетворяет идею синтеза – высшего проявления земной и небесной любви: он ассоциируется <...> с ликами мадонн Высокого Возрождения и с образами святых мучениц» (Кумпан, с. 8):

И пальцы были тонким цветом кожи
 На руки девственных Мадонн похожи...
 (СиП, с. 538)

Образ матери – самый возвышенный и нежный не только в «Старинных октавах», но, возможно, и во всём творчестве Мережковского, – воплощая собою эстетический и духовный идеал, существующий, однако, лишь в лирических воспоминаниях поэта¹⁸³, обретает также черты Музы – его высшей и неизменной покровительницы:

Великого обета не нарушу:
 О, мама, скоро я к тебе приду!
 Как погибающий пловец – на сушу,
 Стремлюсь к тебе и радуюсь, и жду:
 Душа обнимет родственную душу,
 В твоих чертах любимых я найду, –
 Как разрешишь ты все земные узы, –
 Черты моей богини – вечной Музы.
 (СиП, с. 582)

Подводя итог сказанному в данной главе, обозначим следующие **выводы**:

1. В обширном поле образов, соотносимых со сферой изобразительного искусства, ключевыми в произведениях Мережковского 1880-х – середины 1900-х гг. являются образ мраморной Венеры (Афродиты) – статуи античной богини – и образ художника. Первый из них сопрягает отдалённые друг от друга во времени эпохи, проявляя их внутреннее, сущностное родство и сходство в отношении к вечным ценностям культуры. Второй, приобретая тонкую и сложную нюансировку через преломление в многообразных конкретных характерах (Юлиана, Арсинои, Леонардо да Винчи, Микеланджело Буонарроти, Джованни Бельтраффио, Евтихия, Палицына и др.), позволяет автору представить и сопоставить или противопоставить в своих сочинениях различные концепции искусства и воплотить собственный взгляд на искусство как на область, в которой

¹⁸³ В. В. Мережковская ушла из жизни в 1889 г.

возможен плодотворный синтез противоположных онтологических, религиозно-этических, эстетических начал.

2. Введение в тексты разной жанровой принадлежности мотива «оживающей» статуи позволяет Мережковскому, с одной стороны, передать специфику мировидения избранных эпох, с другой – выразить мысль о постоянном возрождении культуры, искусства, определяющую общий пафос главных произведений писателя указанного периода.

3. Мотив «оживающего» изображения, представленный преимущественно в романах «Леонардо да Винчи» и «Пётр и Алексей», где данный мотив выступает как «аккомпанемент» к мотиву «оживающей» статуи, не только позволяет писателю передать эмоциональное состояние персонажей в разных эпизодах произведений, воссоздать ход внутренней жизни героев, но и драматически оттеняет идею возрождения культуры за счёт постановки дополнительного акцента на сценах, сопряжённых с идеей гибели (разрушения) произведений искусства, а также способствует постановке вопроса о соотношении искусства и нравственности, проблемы выбора между искусством и жизнью.

4. Посредством обращения в романах трилогии «Христос и Антихрист», «Итальянских новеллах», пьесах, стихотворениях, поэмах к произведениям и образам различных видов изобразительного (скульптура, живопись, иконопись и др.) и неизобразительного пластического (в основном архитектура) искусства Мережковский воплощает собственную концепцию искусства, в образной форме выражает своё видение его огромной роли в духовной жизни человека и человечества и свои чаяния о высокой миссии художественного творчества в осуществлении грядущего синтеза, приглашая и читателя к размышлению о сущности, значении и назначении искусства, к постижению его судеб в настоящем и будущем через познание истории этого величайшего рода человеческой деятельности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ещё современник Д. С. Мережковского критик, публицист, поэт, историк литературы Б. В. Никольский, вероятно не слишком преувеличивая, характеризовал его так: «Во всём им написанном он обнаруживал несомненное и крупное образование, хотя и одностороннее, – образование художественно-литературное. Он знает много языков, читал чуть ли не всех истинно замечательных писателей древнего и нового мира, изучил художников всех стран и веков в их лучших произведениях»¹⁸⁴. С этим утверждением перекликаются и выводы, к которым приходят исследователи в наши дни. Так, по наблюдению Е. В. Синкиной, «увиденное воспринимается (Мережковским. – М. Б.) как повторение того, что некогда уже было описано языком искусств: живописи, архитектуры, литературы, как знакомый культурный текст»¹⁸⁵. Е. А. Андрущенко отмечает, что наш автор «отличался от своих предшественников, да и многих писателей своего поколения, прежде всего тем, что питало его вдохновение и творческую энергию. Это были не люди, не течение человеческой жизни, <...> а книги, произведения искусства, цивилизации прошлого»¹⁸⁶. И сам Мережковский в первую публикацию очерка «Акрополь»¹⁸⁷, в котором делился с читателями, в частности, впечатлениями от путешествия во Флоренцию, совершённого им в начале 1890-х гг., включил выразительные строки: «Три недели я провёл в мире волшебном и, кажется, был более счастлив, чем когда в первый раз влюбился. Я чувствовал себя недостойным этого счастья. Три недели я не выходил из музеев, древних монастырей, палаццо, тёмных соборов,

¹⁸⁴ Никольский Б. В. «Вечные спутники» г. Мережковского // Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. Указ. изд. С. 693.

¹⁸⁵ Синкина Е. В. Указ. соч. С. 34.

¹⁸⁶ Андрущенко Е. А. Спутники Д. С. Мережковского // Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. Указ. изд. С. 751.

¹⁸⁷ Наше время. 1893. № 32. 21 ноября. С. 518 – 519; № 33. 28 ноября. С. 539 – 540; № 34. 5 декабря. С. 552 – 553, под загл. «Флоренция и Афины. (Путевые воспоминания)».

замков, картинных галерей, библиотек»¹⁸⁸. Закономерно, что сфера изобразительного искусства занимала важное место в творческом сознании изучаемого писателя.

В настоящей работе исследовался вопрос об изобразительном искусстве в художественном мире Д. С. Мережковского 1880-х – середины 1900-х гг. При этом были проанализированы его литературно-критические сочинения, романная и новеллистическая проза, драматургия, лирика, поэмы, создававшиеся преимущественно в указанный период. Литературно-критические опыты Мережковского (прежде всего составившие книгу «Вечные спутники», но также и не вошедшие в неё), в том числе программная статья «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», трактат «Л. Толстой и Достоевский», романы «Смерть богов (Юлиан Отступник)», «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», «Антихрист (Пётр и Алексей)», образующие трилогию «Христос и Антихрист», «Итальянские новеллы», произведения лирического и лиро-эпического родов, драматургические тексты обозначенного времени, а также трагедии «Юлиан-Отступник (“Смерть богов”))» и «Царевич Алексей», созданные писателем в более поздний период на основе соответствующих романов его первой историософской трилогии, рассматривались как составляющие многожанрового и политематического единства. По словам Л. А. Колобаевой, они образуют «грандиозный <...> цикл»¹⁸⁹. Действительно, вся совокупность текстов писателя представляет собою единство, сопряжённое, в свою очередь, с многочисленными культурными контекстами, среди которых символистские проза, поэтика, драматургия, критика и «символизм как миропонимание» (А. Белый), вообще русская литература рубежа XIX – XX вв., русская классическая литература XIX в. и др.

В ходе анализа названных текстов Мережковского в рамках настоящей работы были выявлены фундаментальные принципы отбора основных

¹⁸⁸ Цит. по: Андрущенко Е. А. Примечания // Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. Указ. изд. С. 760.

¹⁸⁹ Колобаева Л. А. Русский символизм. Указ. изд. С. 240.

«персонажей» книги «Вечные спутники», «героев» серии литературно-критических работ писателя, не вошедших в сборник, но близких к нему по времени создания и творческим принципам, главных и некоторых второстепенных героев романов «Юлиан Отступник» и «Леонардо да Винчи», а также «Итальянских новелл»; указаны основные черты, которые являются определяющими как для идейно-стилевого, так и для архитектурного уровня книги «Вечные спутники»; рассмотрены особенности развития важнейших для обозначенной темы мотивов и образов в произведениях Мережковского 1880-х – середины 1900-х гг. Также, как представляется, удалось выделить и интерпретировать факты обращения писателя в романах «Юлиан Отступник», «Леонардо да Винчи», «Пётр и Алексей», в лирике, поэмах и драмах, преимущественно относящихся к 1880-м – середине 1900-х гг. и частично выходящих за обозначенные хронологические рамки, к произведениям и образам различных видов изобразительного искусства и обозначить новые аспекты проблемы «Д. С. Мережковский и изобразительное искусство».

В результате проведённого исследования были сделаны следующие **выводы**:

1. Вопросы эстетического характера в их соотношении с вопросами других сфер (прежде всего этики, морали, религии), с особенной остротой заявившие о себе в переломную эпоху рубежа XIX – XX вв. и занимавшие умы многих современников Мережковского, нашли отражение и в его творческом сознании. В решении этих вопросов писатель, стоявший у истоков русского символизма, не столько движется в общем русле первого модернистского течения в России, сколько намечает собственный путь, устремлённый к синтезу, в частности, этических и эстетических начал, видя в искусстве залог грядущего соединения исторически разделённых и часто противопоставляемых друг другу сфер.

2. Основным принципом отбора «героев» книги «Вечные спутники» является принцип субъективно обнаруживаемой и декларируемой критиком близости («соответствия») мировоззрения (мировосприятия, мирочувствования) и творческих установок тех, чьи литературные портреты создаёт Мережковский,

мировоззрению и творческим установкам критика – представителя порубежной эпохи.

3. Идеино-стилевое и композиционное единство «Вечных спутников» обеспечивается, наряду с принципом мотивной организации сборника, метафорой пластического (в том числе изобразительного) искусства, находящей воплощение в развёрнутых сравнениях литераторов с художниками, скульпторами, архитекторами, а их текстов – с живописными полотнами, изваяниями, строениями.

4. Ставшая одной из стиливых доминант «Вечных спутников» и своеобразно «цементирующая» сборник эссе, посвящённых разным и во многом несхожим друг с другом авторам, обозначенная метафора организует также серию статей, хронологически близких работам сборника, но не вошедших в его состав. Наряду с отчётливо проявляющейся тенденцией к проникновению в творческий мир «героев» литературно-критической книги и обрамляющих её статей 1880-х – 1890-х гг. посредством сравнения отдельных литераторов с мастерами разных видов изобразительного искусства, в ряде из рассмотренных в данном исследовании работ явлено стремление к выходу на «сверхуровни» (национально-ментальный, мировоззренческий) и постижению этих уровней через анализ произведений живописи и архитектуры.

5. Проходящее через трактат «Л. Толстой и Достоевский» сравнение писателей XIX в. с мастерами Ренессанса, а также уподобление созданных романистами образов произведениям живописи и скульптуры позволяют Мережковскому раскрыть мысль о движении русской культуры от утраченной пушкинской гармонии через преодоление антитезы плоти и духа, язычества и христианства к их сознательному, глубокому и окончательному соединению и, в итоге, ко всемирному религиозному возрождению.

6. В обширном поле образов, связанных со сферой изобразительного искусства, ключевыми в произведениях Мережковского 1880-х – середины 1900-х гг. являются образ мраморной Венеры (Афродиты) – статуи античной богини – и образ художника. Первый из них сопрягает отдалённые друг от друга

во времени эпохи, проявляя их внутреннее, сущностное родство и сходство в отношении к вечным ценностям культуры. Второй, приобретая тонкую и сложную нюансировку через преломление в конкретных характерах, позволяет автору представить и сопоставить или противопоставить в своих сочинениях различные концепции искусства и воплотить собственный взгляд на искусство как на область, в которой возможен плодотворный синтез противоположных онтологических, религиозно-этических, эстетических начал.

7. Введение в тексты разной жанровой принадлежности мотива «оживающей» статуи позволяет Мережковскому, с одной стороны, передать специфику мировидения избранных эпох, с другой – выразить мысль о постоянном возрождении культуры, искусства, определяющую общий пафос наиболее значимых произведений писателя указанного периода – «пафос возрождения (выделено автором. – М. Б.), преодоления односторонности, ограниченности и раздвоенности личности как преодоления трагической исторической судьбы человека <...> через возрождение и синтез прошлых культур»¹⁹⁰.

8. Мотив «оживающего» изображения, представленный преимущественно в романах «Леонардо да Винчи» и «Пётр и Алексей», где данный мотив выступает как «аккомпанемент» к мотиву «оживающей» статуи, не только позволяет писателю передать эмоциональное состояние персонажей в разных эпизодах произведений, воссоздать ход внутренней жизни героев, но и драматически оттеняет идею возрождения культуры за счёт постановки дополнительного акцента на сценах, сопряжённых с идеей гибели (разрушения) произведений искусства, а также способствует постановке вопроса о соотношении искусства и нравственности, проблемы выбора между искусством и жизнью.

9. Обращаясь в романах трилогии «Христос и Антихрист», «Итальянских новеллах», пьесах, стихотворениях, поэмах к произведениям и образам различных видов изобразительного (скульптура, живопись, иконопись и др.)

¹⁹⁰ Колобаева Л. А. Русский символизм. Указ. изд. С. 245.

и неизобразительного пластического (преимущественно архитектура) искусства, Мережковский воплощает собственную концепцию искусства, выражает своё видение его величайшей роли в духовной жизни человечества и свои надежды на высокую миссию этого вида деятельности в осуществлении грядущего синтеза. Это побуждает и читателя к размышлению о сущности, значении и назначении искусства, к историческому постижению его судеб в прошлом, настоящем и будущем.

В ходе исследования были вскрыты также новые проблемы, дальнейшая разработка которых могла бы быть плодотворна для изучения творчества Мережковского и – шире – русской литературы в её взаимодействии с другими видами искусства. В качестве возможных перспектив дальнейших исследований в данной области можно назвать следующие:

- установление и детальное изучение фактов влияния на творчество Мережковского изобразительного искусства (от древнейшего до импрессионистского и символистского);
- осмысление преемственности и новаторства Мережковского по отношению к традициям русской и мировой словесности в области взаимодействия литературы и изобразительного искусства;
- исследование возможного воздействия на произведения Мережковского мировой эстетической мысли (в первую очередь идей Дж. Рёскина как автора множества работ по вопросам архитектуры и живописи и наиболее влиятельного эстетика на рубеже XIX – XX вв.), а также изучение вероятного воздействия идей Мережковского на эстетическую мысль XX – XXI столетий.

БИБЛИОГРАФИЯ

I

1. *Мережковский, Д. С.* Полн. собр. соч.: В 24 т. – М.: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1914. – Т. I. – 356 с.
2. *Мережковский, Д. С.* Собр. соч.: В 4 т. / Д. С. Мережковский. – М.: Правда, 1990. – Т. 4. – 1990. – 671 с.
3. *Мережковский, Д. С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / Д. С. Мережковский; Изд. подгот. Е. А. Андрущенко. – СПб.: Наука, 2007. – 902 с.
4. *Мережковский, Д. С.* Драматургия / Дмитрий Мережковский; Вступ. ст., сост., подгот. текста Е. А. Андрущенко. – Томск: Водолей, 2000. – 767 с.
5. *Мережковский, Д. С.* Л. Толстой и Достоевский / Д. С. Мережковский; Изд. подгот. Е. А. Андрущенко. – М.: Наука, 2000. – 587 с.
6. *Мережковский, Д. С.* Памяти Урусова // Мир искусства. – 1900. – Т. IV. – № 15 – 16. – Отд. II. – С. 36 – 37.
7. *Мережковский, Д. С.* Праздник Пушкина // Мир искусства. – 1899. – Т. II. – № 13 – 14. – Отд. I. – С. 11 – 20.
8. *Мережковский, Д. С.* Стихотворения и поэмы / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания К. А. Кумпан. (Новая Библиотека поэта). – СПб.: Академический проект, 2000. – 928 с.
9. *Мережковский, Д. С.* Христос и Антихрист: Трилогия: В 2 т. / Д. С. Мережковский. – М.: ТЕРРА – Кн. клуб, 2000. – Т. 1: Смерть богов (Юлиан Отступник): Роман; Воскресшие боги (Леонардо да Винчи): Роман: Кн. 1 – 9. – 2000. – 573 с.
10. *Мережковский, Д. С.* Христос и Антихрист: Трилогия: В 2 т. / Д. С. Мережковский. – М.: ТЕРРА – Кн. клуб, 2000. Т. 2: Воскресшие боги (Леонардо да Винчи): Роман: Кн. 10 – 17; Антихрист (Пётр и Алексей): Роман. – 2000. – 605 с.

II

1. *Андрущенко, Е. А.* Античность в литературной критике Д. С. Мережковского / Е. А. Андрущенко // Античность и культура Серебряного века. – М.: Наука, 2010. – С. 239 – 243.
2. *Андрущенко, Е. А.* «Безнадёжный плач о Боге...» // *Мережковский, Д. С.* Драматургия / Дмитрий Мережковский; Вступ. ст., сост., подгот. текста Е. А. Андрущенко. – Томск: Водолей, 2000. – С. 5 – 63.
3. *Андрущенко, Е. А.* Властелин «чужого»: текстология и проблемы поэтики Д. С. Мережковского / Е. А. Андрущенко. – М.: Водолей, 2012. – 248 с.
4. *Андрущенко, Е.* Мережковский неизвестный: Книга о Мережковском-драматурге / Е. А. Андрущенко. – Харьков: Крок, 1997. – 486 с.
5. *Андрущенко, Е. А.* Спутники Д. С. Мережковского // *Мережковский, Д. С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / Д. С. Мережковский; Изд. подгот. Е. А. Андрущенко. – СПб.: Наука, 2007. – С. 703 – 757.
6. *Балабеко, А. М.* Д. С. Мережковский о синтезе религии и культуры / А. М. Балабеко // Православие и образование: влияние на духовное развитие личности. – Новокузнецк, 1995. – С. 63 – 65.
7. *Барковская, Н. В.* Трилогия Д. Мережковского «Христос и Антихрист»: предсимволистские романы-притчи // *Барковская, Н. В.* Поэтика символистского романа / Н. В. Барковская. – Екатеринбург, 1996. – С. 8 – 66.
8. *Баццарелли, Э.* Заметки о романе Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / Э. Баццарелли // Д. С. Мережковский. Мысль и слово / РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: В. А. Келдыш и др. – М.: Наследие, 1999. – С. 51 – 55.
9. *Бейлина, Е. Л.* Роман Д. С. Мережковского «Юлиан Отступник». Драма личности / Е. Л. Бейлина // Проблемы русской литературы. – Магнитогорск, 1992. – Вып. 2. – С. 38 – 53.

10. *Бельчевичен, С. П.* Проблема взаимосвязи культуры и религии в философии Д. С. Мережковского: Учеб. пособие / С. П. Бельчевичен. – Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1999. – 130 с.
11. *Бойчук А. Г.* Дмитрий Мережковский / А. Г. Бойчук // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [В. А. Келдыш (отв. ред.)]. Кн. 1. – М: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – С. 779 – 850.
12. *Большелапова, Е. Е.* Античная трагедия в религиозно-этических и художественных воззрениях Д. С. Мережковского / Е. Е. Большелапова // Проблемы культуры и искусства. – СПб., 1998. – С. 85 – 86.
13. *Боровская, Е. Р.* Образ крыльев в прозе о художнике / Е. Р. Боровская // Лучшая вузовская лекция. – Вып. II. – М., 2005. – С. 3 – 23.
14. *Васильева, Е. В.* Ницшеанские мотивы в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / Е. В. Васильева // Писатель, творчество: современное восприятие. – Курск, 1998. – С. 20 – 33.
15. *Ваховская, А. М.* Мотив искусства в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / А. М. Ваховская // Вопросы эстетики в контексте художественной литературы. – М., 1992. – С. 84 – 95.
16. *Ваховская, А. М.* Проза Д. С. Мережковского 1890-х – середины 1900-х гг.: становление и художественное воплощение концепции культуры: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ваховская Алла Маврикиевна. – М., 1996. – 267 с.
17. *Воронцова, Т. В.* К проблеме изменения заглавия первого романа трилогии Мережковского «Христос и Антихрист» / Т. В. Воронцова // Литературоведческий журнал. – 2001. – № 15. – С. 18 – 26.
18. *Гиппиус-Мережковская, З.* Дмитрий Мережковский / З. Н. Гиппиус-Мережковская. – Париж: YMCA-PRESS, 1951. – 308 с.
19. *Девятайкина, Н. И.* Исторические личности как ренессансные типы у Д. С. Мережковского (По новелле «Превращение») / Н. И. Девятайкина // История и филология: проблемы научной и образовательной интеграции

- на рубеже тысячелетий: Материалы междунар. конф. (2 – 5 февр. 2002 г.). – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. – С. 45 – 51.
20. Дефье, О. В. Д. Мережковский: преодоление декаданса (Раздумья над романом о Леонардо да Винчи) / О. В. Дефье. – М.: Мегатрон, 1999. – 125 с.
 21. Дефье, О. В. Духовное всеединство Дмитрия Мережковского / О. В. Дефье // Педагогика. – 2002. – № 2. – С. 52 – 57.
 22. Дехтярёнок, А. В. Античность и христианство в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Дехтярёнок Анна Валерьевна. – Петрозаводск, 2004. – 294 с. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/antichnost-i-khristianstvo-v-trilogii-ds-merezhkovskogo-khristos-i-antikhris>.
 23. Дехтярёнок, А. В. Античные мифологические мотивы в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / А. В. Дехтярёнок // Филологические исследования. – Петрозаводск, 1998. – С. 100 – 114.
 24. Дехтярёнок, А. В. Античные образы в романе Д. С. Мережковского «Смерть богов» / А. В. Дехтярёнок // Рецепция античного наследия в русской литературе XVIII – XIX вв. – Петрозаводск, 2008. – С. 195 – 209.
 25. Дехтярёнок, А. В. Античные образы в цикле очерков Д. С. Мережковского «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы» / А. В. Дехтярёнок // Experimenta Lucifera: Материалы V Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. – Н. Новгород, 2009. – Вып. 5. – С. 267 – 273.
 26. Дехтярёнок, А. В. Библейская символика в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / А. В. Дехтярёнок // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы VII Международной научной конференции. – Великий Новгород, 2007. – С. 262 – 269.

27. Дехтярёнок, А. В. Тоска по Элладу в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / А. В. Дехтярёнок // Россия и Греция: диалоги культур. – Ч. 1. – Петрозаводск, 2006. – С. 141 – 153.
28. Дехтярёнок А. В. Экфрасис в поэзии Д. С. Мережковского / А. В. Дехтярёнок // Вестник Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – Н. Новгород, 2013. – № 4 (2). – С. 45 – 48.
29. Дронова, Т. И. «Всё прекрасное умирает в человеке, но не в искусстве...» (Функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского «Леонардо да Винчи») / Т. И. Дронова // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века. Материалы III Международной научной конференции. Москва, МГОУ, 27 – 28 июня 2007 г. – М.: МГОУ, 2008. – Вып. 4. – С. 55 – 64.
30. Дронова, Т. И. Жанровый потенциал экфрасиса в историческом романе Д. С. Мережковского / Т. И. Дронова // Междисциплинарные связи при изучении литературы. – Саратов, 2006. – Вып. 2. – С. 88 – 94.
31. Дронова, Т. И. «И сладок нам лишь узнаванья миг...»: Античность в культурологической рефлексии Д. С. Мережковского / Т. И. Дронова // Античный мир и мы: Материалы и тезисы конференции. – Саратов: Государственный учебно-научный центр «Колледж», 1998. – Вып. 4. – С. 28 – 33.
32. Дронова, Т. И. Образ Эллады в романе Д. Мережковского «Смерть богов (Юлиан Отступник)»: «Расширение художественной впечатлительности» / Т. И. Дронова // Античный мир и мы: Материалы и тезисы конференции. – Саратов: Государственный учебно-научный центр «Колледж», 2003. – Вып. 9. – С. 112 – 118.
33. Д. С. Мережковский: pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников: Антология / Сост. А. Н. Николукин. – СПб.: РХГИ, 2001. – 568 с.

34. *Житкова, Л. Н.* Культурология Д. Мережковского / Л. Н. Житкова // V Всероссийские чтения «Оптина Пустынь и русская культура», посвящённые братьям Киреевским. – Калуга, 2004. – С. 143 – 146.
35. *Завгородняя, Г. Ю.* Стилизация в романах Д. С. Мережковского: функция экфрасиса / Г. Ю. Завгородняя // Известия Волгоградск. гос. пед. ун-та. Сер. Филологические науки. – Волгоград: ВГПУ, изд-во «Перемена», 2009. – № 7 (41). – С. 183 – 187.
36. *Задражилова, М.* Символизированное пространство в исторической прозе Мережковского / М. Задражилова // Д. С. Мережковский. Мысль и слово / РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: В. А. Келдыш и др. – М.: Наследие, 1999. – С. 19 – 30.
37. *Зобнин, Ю. В.* Дмитрий Мережковский: Жизнь и деяния / Ю. В. Зобнин. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 548 с.
38. *Исаев, С. Г.* Поэтика и семиотика храма в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / С. Г. Исаев // Актуальные проблемы литературы: комментарии к XX веку. – Калининград, 2001. – С. 68 – 80.
39. *Кабакова, Е. Г.* Культурологические сюжеты в критике Мережковского рубежа XIX – XX веков / Е. Г. Кабакова // Проблемы языкознания и литературоведения: динамический аспект. – Пермь, 1999. – С. 16 – 17.
40. *Каграманов, Ю.* Божье и вражье: Вчитываясь в Мережковского / Ю. М. Каграманов // Континент. – 1994. – № 3 (81). – С. 308 – 336.
41. *Казеева, Е. А.* Образ Древней Греции в очерке Д. С. Мережковского «Акрополь» / Е. А. Казеева // Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики. Гуманитарные науки и образование. – Тольятти, 2008. – Ч. 2. – С. 148 – 157.
42. *Казюкевич, А.* Пространство в романе Д. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / А. Казюкевич // Studia Slavica: Сборник научных трудов молодых филологов II / Сост. А. Меймре. – Таллинн, 2001. – С. 75 – 85.

43. *Ковыршин, М. А.* Своеобразие языческой символики в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»: религиозно-философский аспект / М. А. Ковыршин // Актуальные проблемы современной науки. – Самара, 2004. – С. 16 – 20.
44. *Ковыршин, М. А.* Символы языческой культуры в художественном мире трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / М. А. Ковыршин // Собор: альманах религиоведения. – Елец, 2004. – Вып. 5. – С. 201 – 223.
45. *Ковыршин, М. А.* Языческая символика в художественном мире трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Ковыршин Михаил Александрович. – Елец, 2008. – 196 с. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/yazycheskaya-simvolika-v-khudozhestvennom-mire-trilogii-ds-merezhkovskogo-khristos-i-antikhr>.
46. *Колобаева, Л. А.* Тотальное единство художественного мира (Мережковский-романист) / Л. А. Колобаева // Д. С. Мережковский. Мысль и слово / РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: В. А. Келдыш и др. – М.: Наследие, 1999. – С. 5 – 18.
47. *Коптелова, Н. Г.* Проблема рецепции русской литературы XIX века в критике Д. С. Мережковского (1880 – 1917 гг.) / Н. Г. Коптелова. – Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2010. – 343 с.
48. *Красильникова, М.* Кризис ницшеанства в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / М. Ю. Красильникова // Глобальный кризис: метакультурные исследования: В 2 т. – Шуя, 2006. – Т. 2. – С. 76 – 82.
49. *Красильникова, М. Ю.* Миф о титане. Образ-миф Леонардо да Винчи в наследии Д. С. Мережковского / М. Ю. Красильникова // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2006. – № 6. – С. 162 – 164.
50. *Кумпан, К. А.* Д. С. Мережковский-поэт (У истоков «нового религиозного сознания») // *Мережковский, Д. С.* Стихотворения и поэмы / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания К. А. Кумпан. (Новая Библиотека поэта). – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 5 – 114.

51. *Кшицова, Д.* Итальянское Возрождение в творчестве Д. С. Мережковского / Д. Кшицова // *Litteraria Humanitas V.* – Brno, 1998. – С. 110 – 121.
52. *Любимова, Е.* Трилогия «Христос и Антихрист» // *Мережковский, Д. С.* Собр. соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 2. – 1990. – С. 760 – 764.
53. *Магомедова, Д. М.* О Д. С. Мережковском и его романе «Юлиан Отступник» // *Мережковский, Д. С.* Смерть богов. Юлиан Отступник. – М.: Худож. лит., 1993. – С. 3 – 14 [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://lib.ru/RUSSLIT/MEREZHKOWSKIJ/hostos.txt>.
54. *Малашонок, М. Г.* Проблема синтеза религии и культуры в понимании Д. С. Мережковского / М. Г. Малашонок // *Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки.* – 2007. – Вып. 12 (56). – С. 74 – 79.
55. Материалы международной конференции, посвящённой жизни и творчеству Д. С. Мережковского // *Известия РАН. Сер. литературы и языка.* – 1991. – Т. 50. – № 4. – С. 380 – 383.
56. *Мещерякова, А. В.* Мотив статуи в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / А. В. Мещерякова // *Современные гуманитарные и социально-экономические исследования.* – Пермь: Информатика, 2013. – С. 163 – 167.
57. *Мещерякова, А. В.* Образ Леонардо да Винчи в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги»: экфрастический аспект / А. В. Мещерякова // *Образ европейца в русской и американской литературе: материалы IX Междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура».* – Владимир: Транзит-Икс, 2012. – С. 65 – 72.
58. *Мещерякова, А. В.* Перспектива и светотень как символические формы в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / А. В. Мещерякова // *Вестник Пермского университета. Сер. Российская и зарубежная филология.* – 2012. – Вып. 3 (19). – С. 155 – 160.
59. *Мещерякова, А. В.* Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX – XX веков: на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»:

- дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01, 10.01.03 / Мещерякова Анна Владимировна. – Владимир, 2015. – 237 с.
60. Мещерякова, А. В. Экфрасис как средство сакрализации в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / А. В. Мещерякова // Дни славянской письменности и культуры. Рождественские чтения во Владимире: материалы междунар. конф. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2012. – С. 349 – 353.
 61. Минц, З. Г. О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Мережковский, Д. С. Христос и Антихрист: Трилогия. – М.: Книга, 1989. – Т. 1. – 1989. – С. 5 – 26.
 62. Михайлов, О. Н. Пленник культуры: О Д. С. Мережковском и его романах // Мережковский, Д. С. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 1. – 1990. – С. 3 – 22.
 63. Низова, И. И. Мотив сада и статуи в творчестве Д. С. Мережковского и пушкинская традиция / И. И. Низова // Пушкинский сборник: к 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина: сборник статей. – М.: МГУК, 1999. – С. 63 – 78.
 64. Никитин, В. А. «Новое религиозное сознание» и проблема конвергенции культуры и религии / В. А. Никитин // Путь Православия. – 1994. – № 3. – С. 187 – 193.
 65. Никольский, Б. В. «Вечные спутники» г. Мережковского // Мережковский, Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / Д. С. Мережковский; Изд. подгот. Е. А. Андрущенко. – СПб.: Наука, 2007. – С. 692 – 700.
 66. Николюкин, А. Н. Феномен Мережковского // Д. С. Мережковский: pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников: Антология / Сост. А. Н. Николюкин. – СПб., 2001. – С. 7 – 28.
 67. Новосельцева, Е. А. Персонажная система и сюжет романа Д. С. Мережковского «Смерть богов. Юлиан Отступник» в свете идеологии

- автора / Е. А. Новосельцева // Святоотеческие традиции в русской литературе. – Омск, 2010. – С. 63 – 77.
68. *Осьминина, Е. А.* Концепция единства культуры в прозе Д. С. Мережковского / Е. А. Осьминина // Вестник МГЛУ. – 2008. – Вып. 543. – С. 142 – 159.
69. *Осьминина, Е. А.* Образы мировой культуры в прозе Д. С. Мережковского / Е. А. Осьминина. – М.: Поли-экспресс, 2009. – 304 с.
70. *Панченко, Дм.* Леонардо и его эпоха в изображении Д. С. Мережковского // *Мережковский, Д. С.* Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 629 – 639.
71. *Полонский, В. В.* Биографический жанр в творчестве Д. С. Мережковского 1920 – 1930-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Полонский Вадим Владимирович. – М., 1998. – 243 с.
72. *Пчелина, О. В.* Д. С. Мережковский: цивилизация или культура? / О. В. Пчелина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 2. – С. 29 – 33.
73. *Пчелина, О. В.* Философские взгляды Д. С. Мережковского в контексте мировоззренческих поисков рубежа XIX – XX веков: монография / О. В. Пчелина. – Йошкар-Ола: Поволжский государственный технологический университет, 2015. – 324 с.
74. *Пчелина, О. В.* Цивилизация и духовная культура в философии Д. С. Мережковского: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / Пчелина Ольга Викторовна. – М., 2003. – 173 с.
75. *Романова, И. А.* Функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» / И. А. Романова // Филологические этюды: Сб. научн. ст. молодых учёных. – Вып. 11: В 3 ч. – Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 2008. – Ч. I – II. – С. 82 – 86.
76. *Сарычев, Я. В.* В поисках «новой формы творчества»: специфика художественной организации произведений Д. С. Мережковского / Я. В. Сарычев // Вестник Научно-практической лаборатории по изучению

- литературного процесса XX века. – Воронеж: ВГПУ, 2000. – Вып. IV. – С. 25 – 38.
77. *Сарычев, Я. В.* К вопросу о характере структуры религиозно-философских идей Д. С. Мережковского / Я. В. Сарычев // Русская классика: проблемы интерпретации. – Липецк: ЛГПУ, 1996. – С. 35 – 37.
78. *Сарычев, Я. В.* Смысл творчества и проблема «андрогинного» статуса личности в романах Д. С. Мережковского / Я. В. Сарычев // Русская литература и эстетика конца XIX – начала XX в.: Проблема человека. – Сб. I. – Липецк, 1999. – С. 25 – 48.
79. *Сарычев, Я. В.* «Субъективная критика» в системе теоретических и художественных исканий Д. С. Мережковского / Я. В. Сарычев // Русская литературная критика серебряного века. – Великий Новгород, 1996. – С. 73 – 77.
80. *Сергеева, Н. М.* Роман Д. С. Мережковского «Смерть богов. Юлиан Отступник» в свете представления об игровой природе культуры / Н. М. Сергеева // Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании: В 2 т. – М., 2004. – Т. 2. – С. 187 – 190.
81. *Синкина, Е. В.* Архитектурно-живописный код поэзии Д. С. Мережковского / Е. В. Синкина // Филологический анализ текста. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2004. – Вып. V. – С. 117 – 122.
82. *Синкина, Е. В.* Архитектурность пейзажей в лирике Д. С. Мережковского / Е. В. Синкина // Гуманитарные науки в Сибири. Сер. Филология. – 2006. – № 4. – С. 9 – 11.
83. *Синкина, Е. В.* Пейзажи-настроение в лирике Д. С. Мережковского / Е. В. Синкина // Культура и текст – 2005: В 3 т. – СПб.; Самара; Барнаул: Изд-во БГПУ, 2005. – Т. 2. – С. 34 – 39.
84. *Слинько, М. А.* О некоторых особенностях символистского романа (На материале исторических произведений В. Брюсова и Д. Мережковского) / М. А. Слинько // Вестник Научно-практической

лаборатории по изучению литературного процесса XX века. – Воронеж: ВГПУ, 2000. – Вып. IV. – С. 39 – 43.

85. *Соболев, А. Л.* Мережковский в работе над романом «Смерть богов. Юлиан Отступник» / А. Л. Соболев // Д. С. Мережковский. Мысль и слово / РАН. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Редкол.: В. А. Келдыш и др. – М.: Наследие, 1999. – С. 31 – 50.
86. *Созина, Е. К.* Гностическая традиция в романной трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» (1896 – 1905) / Е. К. Созина // Творчество писателя и литературный процесс: Слово в художественной литературе. – 1994. – Иваново, 1994. – С. 86 – 94.
87. *Солнцева, Н.* Третий Завет Д. Мережковского // *Мережковский, Д. С.* Вечные спутники: Роман. Стихотворения. Литературные портреты. – М.: Школа-Пресс, 1996. – С. 5 – 40.
88. *Стебляк, В. В.* Провидческая функция русской художественной культуры рубежа XIX – XX веков (М. А. Врубель, Д. С. Мережковский) / В. В. Стебляк // Художественная культура и гуманизация образования. – СПб., 1992. – С. 40 – 48.
89. *Степачёва, А. А.* Образ Джоконды в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / А. А. Степачёва // Смоленский филол. сборник. – Смоленск, 2016. – № 8. – С. 39 – 50.
90. *Степачёва, А. А.* Образ Джоконды в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»: структура, экфрасис / А. А. Степачёва // Научные преобразования в эпоху глобализации. – Уфа, 2015. – С. 51 – 55.
91. *Степачёва, А. А.* Функции экфрасиса в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / А. А. Степачёва // Молодёжь и наука: актуальные проблемы педагогики и психологии. – Смоленск, 2016. – № 1. – С. 161 – 167.
92. *Суханова, И. А.* Взаимоотношения художественного текста с интермедийным источником (образ Иоанна Предтечи в романе

- Д. С. Мережковского «Леонардо да Винчи») / И. А. Суханова // Русское слово: литературный язык и народные говоры. – Ярославль, 2008. – С. 420 – 426.
93. Суханова, И. А. Два уровня вербализации элементов картины в художественном тексте (на материале романа Д. С. Мережковского «Леонардо да Винчи») / И. А. Суханова // Культура. Литература. Язык: В 2 ч. – Ярославль, 2005. – Ч. 1. – С. 68 – 72.
94. Суханова, И. А. Роль иконических образов в создании портретов исторических персонажей в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» / И. А. Суханова // Семантика и функционирование языковых единиц в разных типах речи. – Ярославль, 2008. – С. 136 – 146.
95. Суханова, И. А. Созвучие искусств в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» / И. А. Суханова // Русская речь. – 2006. – № 4. – С. 15 – 24.
96. Суханова, И. А. Языковые средства воссоздания произведений изобразительного искусства в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» / И. А. Суханова // Семантика и функционирование языковых единиц в разных типах речи. – Ярославль, 2009. – Вып. 2. – С. 141 – 150.
97. Тараскина, В. Н. Роль Д. С. Мережковского в формировании культуры Серебряного века: дис. ... канд. историч. наук: 24.00.01 / Тараскина Вера Николаевна. – Саранск, 2004. – 179 с. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.disserstation.ru/DISS2005/16-6.htm>.
98. Тараскина, В. Н. Символизм Д. С. Мережковского: нравственно-эстетический аспект / В. Н. Тараскина // XXXI Огарёвские чтения: В 3 ч. – Саранск, 2002. – Ч. 1. – С. 54 – 57.
99. Флорова, Л. Н. Проблемы творчества Д. С. Мережковского: Статьи / Л. Н. Флорова. – М.: МГОПУ, 1996. – 115 с.

100. *Флорова, Л. Н.* Трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»: История изучения и вопросы поэтики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Флорова Людмила Николаевна. – М., 1997. – 193 с.
101. *Флорова, Л. Н.* Философские основы творчества Д. С. Мережковского. Идея Мережковского о синтезе / Л. Н. Флорова // Проблемы современного литературоведения: теория, история, методика. – М., 1994. – С. 162 – 164.
102. *Фризман, Л. Г.* Пушкин в концепции Мережковского / Л. Г. Фризман // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1991. – Т. 50. – № 5. – С. 454 – 458.
103. *Фурман, Т. Г.* Культура переходного периода в манифесте Д. С. Мережковского / Т. Г. Фурман // Вестник Тюменск. гос. ун-та. – 2006. – № 6. – С. 123 – 127.
104. *Холиков, А.* Дмитрий Мережковский: Из жизни до эмиграции: 1865 – 1919 / Алексей Холиков. – СПб.: Алетейя, 2010. – 152 с.
105. *Холиков, А. А.* Мережковскоеведение: становление, развитие и современное состояние / А. А. Холиков // Библиография = Bibliography. – 2011. – № 4. – С. 114 – 122.
106. *Холиков, А. А.* Основные научные работы о Д. С. Мережковском: материалы к библиографии / А. А. Холиков // Вестн. Православ. Свято-Тихоновского гуманит. ун-та. Сер. III. Филология. – 2011. – Вып. 2 (24). – С. 107 – 168.
107. *Холиков, А. А.* Прижизненное полное собрание сочинений Дмитрия Мережковского: Текстология, история литературы, поэтика / А. А. Холиков. – М.; СПб.: Нестор-История, 2014. – 344 с.
108. *Хромова, И. А.* Образный мир природы и пейзажных зарисовок (роман Д. С. Мережковского «Антихрист (Пётр и Алексей)») / И. А. Хромова // Риторика – лингвистика. – Вып. 4. – Смоленск: Изд-во СГУ, 2003. – С. 35 – 43.

109. *Хромова, И. А.* Приёмы символизации образного мира природы и пейзажных зарисовок на лексическом уровне (роман Д. С. Мережковского «Антихрист (Пётр и Алексей)») / И. А. Хромова // Scripta manent: сб. научн. работ студентов и аспирантов. – Смоленск, 2003. – Вып. 10. – С. 85 – 96.
110. *Хромова, И. А.* Художественное пространство в романе Д. С. Мережковского «Антихрист (Пётр и Алексей)» / И. А. Хромова // Смоленский филологический сборник. – Смоленск, 2004. – Вып. III. – С. 62 – 76.
111. *Чепкасов, А. В.* Личность художника в контексте мировой культуры у Д. С. Мережковского / А. В. Чепкасов // Диалог культур. – Барнаул, 1998. – С. 50 – 54.
112. *Чепкасов, А. В.* Неомифологизм в романах трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / А. В. Чепкасов // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания: Межвуз. сб. научн. тр. – Кемерово, 1996. – С. 40 – 45.
113. *Чепкасов, А. В.* Отражение символистской концепции женственности в романах Д. С. Мережковского 1890 – 1910-х годов / А. В. Чепкасов // Женские образы в русской культуре. – Кемерово, 2001. – С. 30 – 37.
114. *Чураков, Д. О.* Эстетика русского декаданса на рубеже веков: ранний Мережковский и другие / Д. О. Чураков // Русский исторический процесс глазами современных исследователей. – М.: Изд-во МПГУ, 2007. – С. 48 – 68.
115. *Ясюнас, С. В.* Две забытые итальянские статьи о романе Д. С. Мережковского / С. В. Ясюнас // Русский символизм и мировая культура: Сб. научн. тр. Гос. акад. славян. культуры. – М., 2009. – Вып. 3. – С. 220 – 222. [О статьях Э. Коррадини: «Романы и новеллы. “Воскрешение богов” Д. Мережковского» и «Напрасная точность» (с. 222 – 230).]

III

1. *Авраменко, А. П.* «Симфонии» Андрея Белого / А. П. Авраменко // Русская литература XX века (дооктябрьский период). – Сб. 9. – Тула: Тульск. гос. пед. ин-т, 1977. – С. 52 – 57.
2. *Азизян, И. А.* Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 399 с.
3. *Андреюшкина, Т. Н.* Взаимоотношение искусств в романтической эстетике Вакенродера / Т. Н. Андреюшкина // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – М., 1984. – Т. 43. – Вып. 6. – С. 513 – 521.
4. *Андрущенко, Е.* Мифологема Леонардо да Винчи и массовая культура / Е. А. Андрущенко // Писатель и литературный процесс. Сб. научн. ст. – Белгород: НИУ «БГУ», 2012. – С. 74 – 82.
5. *Асмус, В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики: Сб. статей / В. Ф. Асмус. – М.: Искусство, 1968. – 654 с.
6. *Берковский, Н. Я.* Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л.: Худож. лит., 1973. – 568 с.
7. *Бернсон, Б.* Живописцы итальянского Возрождения / Б. Бернсон [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.sky-art.com/artbook/bernson/bernson00.htm>.
8. *Блок, А. А.* Собр. соч.: В 8 т. / А. А. Блок. – М.; Л.: ГИХЛ. – Т. 6: Проза. 1918 – 1921. – 1962. – 556 с.
9. *Бочкарёва, Н. С.* Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика / Н. С. Бочкарёва. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000. – 252 с.
10. *Брагинская, Н. В.* Экфрасис как тип текста: К проблеме структурной классификации / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста: [сб. ст.] / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики; [сост. и отв. ред. Т. М. Судник, Т. В. Цивьян]. – М.: Наука, 1977. – С. 259 – 283.

11. *Бродский, Б.* Из жизни великих творений / Б. И. Бродский. – М.: Сов. художник, 1963. – 112 с.
12. *Брюсов, В. Я.* Синтетика поэзии: мысли и замечания / В. Я. Брюсов. – М.: КРАСАНД, 2010. – 184 с.
13. *Бугров, Б. С.* Драматургия русского символизма / Б. С. Бугров. – М.: Скифы, 1993. – 54 с.
14. *Булахова, П. В.* Миф о Леонардо да Винчи в русском художественном сознании XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Булахова Полина Владиславовна. – М., 2012. – 241 с.
15. *Вагнер, Р.* Произведение искусства будущего / Пер. с нем. – М.: Либроком, 2010. – 128 с.
16. Взаимодействие и синтез искусств. Сб. статей АН СССР / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплек. изуч. худож. творчества; [Редкол.: Д. Д. Благой и др.]. – Л.: Наука, 1978. – 269 с.
17. *Вознесенская, Т. И.* Искусство и литература в России / Т. И. Вознесенская. – М.: МГУП, 2003. – 198 с.
18. *Гайденко, П. П.* Владимир Соловьёв и философия Серебряного века / П. П. Гайденко. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 472 с.
19. *Галеев, Б. М.* Содружество чувств и синтез искусств / Б. М. Галеев. – М.: Знание, 1982. – 63 с.
20. *Гаспаров, Б. М.* Литературные лейтмотивы / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука, 1994. – 304 с.
21. *Геворкян, А. В.* О «синтезе искусств»: заметки к теме / А. В. Геворкян // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / Учреждение Российской акад. наук Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [науч. редакторы: В. А. Келдыш, В. В. Полонский]. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 211 – 244.
22. *Геллер, Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. М. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5 – 22.

23. *Геллер, Л.* На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) / Л. М. Геллер // Wiener Slawistischer Almanach. – 1997. – Sond. 44. – P. 154 – 168.
24. *Головин, В. П.* Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь / В. П. Головин. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 88 с.
25. *Гришин, А. С.* Экфразис в поэзии старших символистов как форма сотворчества / А. С. Гришин [Электронный ресурс] // Режим доступа: http://www.lib.csu.ru/vch/2/2004_01/002.pdf.
26. *Гроссман, Л.* Достоевский-художник / Л. П. Гроссман // Творчество Ф. М. Достоевского [Сб. статей] / Под ред. Г. Фридлендера. – М.: Сов. писатель, 1959. – С. 330 – 416.
27. *Дефье, О. В.* Художник и история в русской литературно-эстетической традиции и оценках В. Розанова / О. В. Дефье // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2015. – № 1. – С. 99 – 103.
28. *Дмитриева, Н. А.* Изображение и слово / Н. А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 317 с.
29. *Долгополов, Л.* На рубеже веков. О русской литературе конца XIX – начала XX века / Л. К. Долгополов. – Л.: Сов. писатель, 1985. – 352 с.
30. *Дровалёва, Н. А.* Портрет как предмет изображения в отдельных прижизненных изданиях романа В. Я. Брюсова «Огненный ангел» (литература и книжная графика) / Н. А. Дровалёва // Новый филологический вестник. – 2017. – № 2 (41). – С. 110 – 118.
31. *Ермилова, Е. В.* Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова. – М.: Наука, 1989. – 176 с.
32. *Есаулов, И.* Экфрасис в русской литературе нового времени: Картина и Икона / И. А. Есаулов // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 167 – 179.
33. *Зенкин, С.* Новые фигуры. Заметки о теории / С. Н. Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – С. 343 – 351.

34. *Зись, А. Д.* Виды искусства / А. Д. Зись. – М.: Знание, 1979. – 128 с.
35. *Иванов, Вяч.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические / Вяч. И. Иванов. – М.: Мусагет, 1916. – 351 с.
36. *Иванов, Вяч.* По звёздам. Статьи и афоризмы / Вяч. И. Иванов. – СПб.: ОРЫ, 1909. – 40 с.
37. *Иванов, П. И.* «Новая Цецилия» К. Ф. Морица как опыт романа о художнике / П. И. Иванов // Типология жанров и литературный процесс. – СПб., 1994. – С. 3 – 9.
38. *Ильёв, С. П.* Русский символистский роман: Аспекты поэтики / С. П. Ильёв. – К.: Лыбидь, 1991. – 168 с.
39. *Искржицкая, И.* Культурологический аспект литературы русского символизма / И. Ю. Искржицкая. – М.: Рос. университетское изд-во, 1997. – 224 с.
40. *Искржицкая, И. Ю.* Эстетико-культурологические проблемы литературы русского символизма: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 / Искржицкая Ирина Юрьевна. – М., 2000. – 463 с.
41. *Каган, М. С.* Морфология искусства / М. С. Каган. – М.: Искусство, 1972. – 440 с.
42. *Касаткина, Е. Г.* Семантический компонент «искусство» и его реализация в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Касаткина Елена Геннадьевна. – Саратов, 2001. – 200 с.
43. *Келдыш, В. А.* О «серебряном веке» русской литературы: Общие закономерности. Проблемы прозы / В. А. Келдыш. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 512 с.
44. *Козьменко, М. В., Магомедова, Д. М.* Стилизация как фактор динамики жанровой системы / М. В. Козьменко, Д. М. Магомедова // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / Учреждение Российской акад. наук Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [науч. редакторы: В. А. Келдыш, В. В. Полонский]. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 77 – 148.

45. *Колобаева, Л. А.* Русский символизм / Л. А. Колобаева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 296 с.
46. *Корецкая, И. В.* Литература в кругу искусств / И. В. Корецкая // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [В. А. Келдыш (отв. ред.)]. Кн. 1. – М: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. – С. 131 – 190.
47. *Красильникова, М. В.* Идеи синтеза знания, искусства и бытия в творчестве А. Белого: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / Красильникова Мария Владимировна. – М., 2005. – 148 с.
48. *Криворучко, А. Ю.* Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Криворучко Анна Юрьевна. – Тверь, 2009. – 192 с.
49. *Кротова, Д. В.* Идея синтеза искусств в русской литературе рубежа XIX – XX вв. и первой трети XX в. (А. Белый, З. Н. Гиппиус, А. С. Грин, М. М. Зощенко): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кротова Дарья Владимировна. – М., 2013. – 168 с.
50. *Лавров, А. В.* Проза поэта // *Брюсов, В. Я.* Избранная проза / Вступ. статья А. В. Лаврова; Сост. и коммент. С. С. Никоненко; Худож. В. П. Низов. – М.: Современник, 1989. – С. 5 – 20.
51. *Лавров, А. В.* У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // *Белый, А.* Симфонии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Лаврова. – Л.: Худож. лит., 1991. – С. 5 – 34.
52. *Леденёв, А. В.* [Рец. на кн.:] Grigorian, Natasha. European symbolism: in search of myth (1860 – 1910) / А. В. Леденёв // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2010. – № 6. – С. 171 – 175.
53. *Ломтев, С. В.* Проза русских символистов / С. В. Ломтев. – М.: Интерпракс, 1994. – 112 с.
54. *Лосев, А. Ф.* Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1978. – 624 с.

55. *Мазаев, А. И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма / А. И. Мазаев. – М.: Наука, 1992. – 326 с.
56. *Махлина, С. Т.* Взаимодействие видов искусства / С. Т. Махлина. – Л.: Знание, 1974. – 19 с.
57. *Медведев, А. В.* Немецкий роман о художнике: К вопросу взаимодействия литературы и музыки / А. В. Медведев // Внутренние и внешние границы филологического знания. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – С. 115 – 123.
58. *Меднис, Н. Е.* «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. – Вып. 10. – Новосибирск, 2006. – С. 58 – 67.
59. *Мельникова-Григорьева, Е. Г.* Принцип «пограничности» в «симфониях» Андрея Белого // Учён. зап. Тартуск. гос. ун-та. – Вып. 645. – Тарту, 1985. – С. 101 – 111.
60. *Минералова, И. Г.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма / И. Г. Минералова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 272 с.
61. *Минералова, И. Г.* Художественный синтез в русской литературе XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02 / Минералова Ирина Георгиевна. – М., 1994. – 367 с.
62. *Миц, З. Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учён. зап. Тартуск. гос. ун-та. – Вып. 459. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. – Тарту, 1979. – С. 76 – 120.
63. *Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов VII междунар. науч. конф. «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвящ. 115-летию со дня рождения В. В. Вейдле (23 апреля 2010 г.), и всеросс. студ. науч. конф. (27 апреля 2010 г.) / общ. ред. и сост. Н. С. Бочкарёва, И. А. Табункина.* Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2010. – 191 с.
64. *Михайлова, М. В.* Живопись Михаила Врубеля в литературном контексте эпохи / М. В. Михайлова // Филологические науки (Научные доклады высшей школы). – 2017. – № 1. – С. 88 – 97.

65. *Михайлова, М. В.* Литературная критика: эволюция жанровых форм / М. В. Михайлова // Поэтика русской литературы конца XIX – начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза / Учреждение Российской акад. наук Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [науч. редакторы: В. А. Келдыш, В. В. Полонский]. – М.: ИМЛИ РАН, 2009. – С. 620 – 704.
66. *Михайлова, М. В.* Образ Леонардо да Винчи в художественном сознании Серебряного века / М. В. Михайлова // Сто лет Серебряному веку. – М.: МАКС-Пресс, 2001. – С. 188 – 193.
67. *Морозова, Н. Г.* Экфразис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Морозова Наталья Геннадьевна. – Новосибирск, 2006. – 210 с.
68. *Морозова, Н. Г.* Экфразис в русской прозе / Н. Г. Морозова; науч. ред. Н. Е. Меднис; Федеральное агентство по образованию, Новосибирский гос. ун-т экономики и упр. – Новосибирск: НГУЭУ, 2008. – 210 с.
69. *Наумкина, Ю. А.* Взаимодействие литературы и изобразительного искусства: исторический экскурс / Ю. А. Наумкина // Вестник филиала Кемеровского государственного университета в г. Анжеро-Судженске: сб. статей. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011. – Вып. 9. – С. 70 – 79.
70. *Ницше, Ф.* Рождение трагедии: Или: эллинизм и пессимизм / пер. с нем. Г. А. Рачинского. – М.: Академический проект, 2007. – 166 с.
71. *Пайман, А.* История русского символизма / Пер. с англ. В. В. Исакович. – М.: Республика, 1998. – 413 с.
72. *Пигарёв, К. В.* Русская литература и изобразительное искусство (XVIII – первая четверть XIX века): Очерки / К. В. Пигарёв. – М.: Наука, 1966. – 344 с.
73. *Пигарёв, К. В.* Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX в. / К. В. Пигарёв. – М.: Наука, 1972. – 125 с.

74. *Полонский, В. В.* Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX – XX веков: история, поэтика, контекст. – М.: ИМЛИ РАН, 2011. – 472 с.
75. *Полонский, В. В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века: Монография / В. В. Полонский; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. – М.: Наука, 2008. – 285 с.
76. *Полякова, С.* Греческая проза I – IV веков н. э. // Поздняя греческая проза. – М.: ГИХЛ, 1960. – С. 3 – 26.
77. *Поташова, К. А.* Влияние живописи на эстетический идеал русской поэзии первой трети XIX века (А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Поташова Ксения Алексеевна. – М., 2015. – 267 с.
78. *Поттосина, В. Г.* Синтез искусств в теории и раннем творчестве Андрея Белого: Цикл «Симфонии»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Поттосина Виктория Геннадьевна. – М., 2001. – 181 с.
79. Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Сост. и общая редакция М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 848 с.
80. Проблемы синтеза в художественной культуре. – М.: Наука, 1993. – 288 с.
81. *Рубинс, М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / Мария Рубинс. – СПб.: Академический проект, 2003. (Сер. Современная западная русистика. Т. 46.) – 354 с.
82. Русская литература конца XIX – начала XX века: библиографический указатель. Том I (А – М) / Учреждение Российской акад. наук Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [отв. ред. Е. В. Глухова]. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 950 с.
83. *Самсонова, И. В., Серопян, А. С.* Основания русского экфрасиса / И. В. Самсонова, А. С. Серопян // Вестник МГОУ. Сер. Русская филология. – 2011. – № 3. – С. 129 – 135.

84. *Сахно, И. М.* К вопросу о взаимодействии поэзии и живописи в кубофутуризме / И. М. Сахно // Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. – С. 147 – 155.
85. *Святополк-Мирский, Д. П.* Литературно-критические статьи (вступительная статья и примечания В. В. Перхина) / Д. П. Святополк-Мирский // Русская литература. – 1990. – № 4. – С. 120 – 154.
86. *Силард, Л.* Орнаментальность / орнаментализм / Л. Силард // Russian Literature. – Amsterdam, 1986. – Vol. XIX. – № 1. – P. 65 – 78.
87. Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы Второй науч.-практ. конф., посвящ. памяти А. Ф. Лосева / [Редкол.: Секриеру А. Е. (отв. ред.) и др.]. – М.: Моск. гос. пед. ун-т, 2002. – 316 с.
88. *Скорospelова, Е. Б.* Русская проза XX века: От А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») / Е. Б. Скорospelова. – М.: ТЕИС, 2003. – 358 с.
89. *Степанов, Г. П.* Взаимодействие искусств / Г. П. Степанов. – Л.: Художник РСФСР, 1973. – 184 с.
90. *Степанова, Е. В.* Колористическое искусство прозы Ф. М. Достоевского 1860-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Степанова Елена Валерьевна. – Саратов, 2010. – 184 с.
91. *Тренин, В., Харджиев, Н.* Поэтическая культура Маяковского / В. Тренин, Н. Харджиев. – М.: Искусство, 1970. – 328 с.
92. *Трубецкова, Е. Г.* Роман о художнике в контексте искусства начала XX века / Е. Г. Трубецкова // Литературоведение и журналистика: Межвуз. сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 2000. – С. 128 – 136.
93. *Уоллэйс, Р.* Мир Леонардо. 1452 – 1519 / Пер. с англ. М. Карасёвой. – М.: ТЕРРА, 1997. – 192 с.
94. *Уртминцева, М. Г.* Говорящая живопись: (Очерки истории лит. портр.) / М. Г. Уртминцева; М-во образования Рос. Федерации. Нижегород. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. – Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 2000. – 121 с.

95. *Уртминцева, М. Г.* Экфрасис: научная проблема и методика её исследования / М. Г. Уртминцева // Вестник Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4 (2). – С. 975 – 977.
96. *Флакер, А.* Живописная литература и литературная живопись / Александар Флакер; [пер. с хорв. Наталия Видмарович, Наталия Злыднева]. – М.: Три квадрата, 2008. – 432 с.
97. *Фролов, Г. А.* Постмодернистские коннотации к немецкому роману о художнике / Г. А. Фролов // Русская и сопоставительная филология 2006. – Казань, 2006. – С. 353 – 357.
98. *Хангельдиева, И. Г.* Взаимодействие и синтез искусств / И. Г. Хангельдиева. – М.: Знание, 1982. – 62 с.
99. *Ханзен-Лёве, А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.
100. *Ханмурзаев, К. Г.* «Странствия Франца Штернбальда» Тика как роман о художнике / К. Г. Ханмурзаев // От риторической культуры к культуре нового времени. – Тюмень, 1994. – С. 24 – 32.
101. *Хмельницкая, Т.* Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая симфония / Т. Хмельницкая // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 103 – 130.
102. *Ходасевич, В.* Из очерка «Брюсов» / В. Ф. Ходасевич // Серебряный век. Поэзия. – М.: АСТ, Олимп, 1997. – С. 115 – 124.
103. *Хопрова, Т. А.* Музыка в жизни и творчестве А. Блока / Т. А. Хопрова. – Л.: Музыка, 1974. – 152 с.
104. *Царёва, Н. А.* Проблемы философии искусства и культуры в русском символизме и европейском постмодернизме (компаративистский подход) / Н. А. Царёва. – Владивосток: Дальнаука, 2009. – 346 с.

105. *Черников, И. Н.* «Симфония» как жанр в творчестве Андрея Белого / И. Н. Черников // Художественное творчество и литературный процесс. – Вып. 6. – Томск, 1984. – С. 39 – 47.
106. *Чубова, А. П., Конькова, Г. И., Давыдова, Л. И.* Античные мастера. Скульпторы и живописцы / А. П. Чубова, Г. И. Конькова, Л. И. Давыдова. – Л.: Искусство, 1986. – 251 с.
107. *Чуканцова, В. О.* «Роман о художнике»: Штрихи к «Портрету Дориана Грея» / В. О. Чуканцова // Дискуссия теоретиков и практиков = Discussion of theorists a. practitioners. – Тюмень, 2010. – № 1 (3). – С. 138 – 142.
108. *Шатин, Ю. В.* Ожившие картины: экфразис и диегезис / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 217 – 226.
109. *Юлиан, император.* Враг бороды // Поздняя греческая проза. – М.: ГИХЛ, 1960. – С. 651 – 654.
110. *Якобсон, Р. О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // *Якобсон, Р. О.* Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. – М: Прогресс, 1987. – С. 145 – 180.

IV

1. *Bodnar, G.* The Kunstlerroman as an early form of intertextuality / G. Bodnar // Neohelicon. – Budapest; Amsterdam, 1993. – Т. 20. – № 1. – P. 21 – 31.
2. *Clowes, E.* The integration of Nietzsche's ideas of history, time and "Higher Nature" in the early historical novels of D. Merezhkovsky / E. Clowes // Germano-Slavica. – Waterloo (ON, Canada), 1981. – Vol. 3. – № 6. – P. 401 – 416.
3. *Clowes, Edith W.* The revolution of moral consciousness: Nietzsche in Russian literature, 1890 – 1914 / E. W. Clowes. – DeKalb, Illinois: Northern Illinois univ. press, 1988. – 276 p.

4. *Davis, G. A.* Symbol, Idol, and Belief in Dmitrii Merezhkovskii's *The Death of the Gods* / G. A. Davis // *Christianity and Literature*. – Carrollton, 1994. – Vol. 43. – № 2. – P. 151 – 166.
5. *Depictions: Slavic Studies in the Narrative and Visual Arts in Honor of William Harkins* / Ed. Douglas M.: Greenfield. Ann Arbor: Ardis, 2000.
6. *Grigorian, Natasha.* European symbolism: in search of myth (1860 – 1910) / Natasha Grigorian. – Bern: Peter Lang AG, European Academic Publisher, 2009. – 286 p.
7. *Janecek, Gerald.* The look of Russian literature: Avant-garde visual experiments, 1900 – 1930 / Gerald Janecek. – Princeton: Princeton univ. press, 1984. – 314 p.
8. *Matich, O.* The Merezhkovskys' Third Testament and the Russian utopian tradition / O. Matich // *Christianity and the Eastern Slavs*. – Vol. 2: Russian Culture in Modern Times. – Berkeley, 1994. – P. 158 – 171.
9. *Rosenthal, B. G.* Nietzsche in Russia. The case of Merezhkovsky / B. G. Rosenthal // *Slavic review*. – Seattle, 1974. – Vol. 33. – № 3. – P. 429 – 452.
10. *Rosenthal, B. G.* Stages of Nietzscheanism: Merezhkovsky's intellectual evolution / B. G. Rosenthal // *Nietzsche in Russia*. – Princeton, 1986. – P. 69 – 93.
11. *Russian literature, modernism and the visual arts* / Ed. by Catriona Kelly a. Stephen Lovell. – Cambridge [etc.]: Cambridge univ. press, 2000. – 315 p.
12. *Russian Narrative and Visual Art* / Ed. By Paul Debreczeny a. Roger Anderson. – Gainesville: Univ. press of Florida, 1994. – 219 p.