

*В. В. Бычков*

## **Эстетика Дмитрия Мережковского: между традицией и новаторством\***

Интереснейшей фигурой рубежа XIX–XX столетий и всего Серебряного века был *Дмитрий Сергеевич Мережковский* (1865–1941), известный писатель, мыслитель, литературный критик, вокруг которого в начале столетия, по словам Андрея Белого, «образовался целый экспорт новых течений, из которых все черпали», на его вечерах «воистину творили культуру»<sup>1</sup>. Мережковский был во многих смыслах переходной фигурой в русской культуре рубежа столетий. Полностью укорененный в традиционной культуре, – его кумиром во всех отношениях был Пушкин, – он хорошо чувствовал веяния времени и инициировал многие новаторские движения в духовно-художественной среде Серебряного века, да и не только в ней.

### **Эстетически настроенный глаз**

Для всего творчества Мережковского, если говорить предельно обобщенно, характерен духовный и своеобразный культурно-возрожденческий пафос, который во многом основывался на его высоком эстетическом вкусе и классической, эстетически заостренной позиции в подходе к искусству и, в первую очередь, к литературе, активным творцом и одновременно критиком которой он был и сам на протяжении практически всей своей долгой творческой жизни. Мережковский входил в русскую культуру и литературу, когда в ней были

---

\* В статье использованы материалы исследовательского проекта № 05-03-03137а, поддержанного РФНФ.

еще сильны реалистические и социально ориентированные тенденции. Он и сам во многом был представителем и сторонником общественно значимой литературы, однако эту значимость он понимал несколько по-иному, чем Чернышевский, Некрасов или, тем более, Писарев. Главным и сущностным для него и в литературе, и в искусстве в целом остается художественность, эстетический аспект, через который и в русле которого возможна и общественная значимость, или «тенденция», как тогда выражались.

Он фактически никогда специально не ставил вопроса о смысле эстетического, однако из контекста его критических работ и его беллетристики можно понять, что он мыслил его в традициях классической эстетики — как выражение и созидание красоты, прекрасного. Именно с этим критерием он подходит к литературе, никогда не забывая выявить особенности художественного языка анализируемого писателя или художника, акцентировать на них внимание. Может быть, ему не всегда удавалось сделать это корректно или адекватно, но такую задачу он всегда ставил перед собой, стремясь максимально показать художественную выразительность языка того или иного автора и ее глубинные истоки, которые нередко усматривал там, где их не видели современные ему «эстетики»; последних он именовал иногда фарисеями в храме богини красоты. Для Мережковского не существовало схоластического вопроса о том, жизнь ли для красоты или красота для жизни. Он относил его только к праздному любопытству «мертвых людей» и газетно-журнальных писак, которые «не испытали живой жизни и не познали живой красоты» (II, 160)<sup>2</sup>. Живой человек знает, что красота и жизнь целостны и не разделяемы. Без одного невозможно другое. Так же, как, соответственно, праздным является и подобный интерес относительно искусства. «Такой вопрос для живого человека, для искреннего поэта не существует: кто любит красоту, тот знает, что поэзия — не случайная надстройка, не внешний придаток, а самое дыхание, сердце жизни, то, без чего жизнь делается страшнее смерти. Конечно, искусство — для жизни и, конечно, жизнь — для искусства. Одно без другого невозможно» (159).

В этих суждениях фактически сформулировано эстетическое credo Мережковского, которым он руководствовался на протяжении всей жизни. Искусство составляет соль человеческой жизни, без него жизнь страшнее смерти, а в искусстве («поэзии») значимым и главным для жизни является именно его сущность — эстетическое качество, красота, его утилитарная бесполезность. В борьбе с «утилитарным риторизмом» Мережковский сам не без риторского пафоса мо-

жет воскликнуть: «ибо воистину нужно людям только бескорыстное и бесполезное», имея в виду эстетическую квинтэссенцию литературы, ее «поэзию» (184).

Здесь необходимо разъяснить важное положение эстетики русского писателя и мыслителя, на котором он и сам акцентировал внимание. Постоянно подчеркивая, что в литературе и искусстве (для него в общем плане это почти синонимы) главным является эстетическое качество, он обозначает сущность его понятием «красоты», а выражающую красоту систему художественных средств называет «поэзией». И сам пытается объяснить на примере словесных искусств, что поэзия и литература – это разные вещи не в смысле отличия стихотворной формы от прозаической, но по художественной сущности; а из контекста работ Мережковского становится ясно, что это относится не только к вербальным искусствам, но и к искусству в целом. И хотя, подчеркивает он, различие поэзии и литературы состоит в почти неуловимых нюансах, для него имеет большое значение развести их. «Поэзия – сила первобытная и вечная, стихийная, непродуманная и непосредственный дар Божий. Люди над нею почти не властны, как над бесцельными и прекрасными явлениями природы». Поэтические откровения могут быть дарованы и ребенку, и дикарю, и великому Гёте. И сила вдохновения не зависит от того, внимает ли кто-либо певцу. Поэзия – это дар искусства человеку, дар художественного творчества. Литература же «зидается на стихийных силах поэзии так же, как мировая культура – на первобытных силах природы» (139). Эта та же поэзия, только рассматриваемая не применительно к одному художнику, не в личностном ключе, но как сила, движущая целые народы, поколения, художественные направления, как поэзия, укоренившаяся в историческом процессе. В этом смысле все талантливые или гениальные художники – поэты, но далеко не все из них литераторы. Гёте, например, по мнению Мережковского, и поэт, и литератор, а вот Лев Толстой – только поэт, как и большинство русских поэтов и писателей. Наш литературный критик убежден, что в России было много поэтических явлений, однако у него возникает риторический (для Мережковского по крайней мере) вопрос: «Была ли в России истинно великая литература, достойная стать наряду с другими всемирными литературами?» (142). Сам вопрошающий сомневается в возможности дать позитивный ответ.

Вероятно, именно поэтому основное внимание в своих аналитических текстах он уделяет двум вопросам русской словесности: поэзии, т.е. художественной значимости ее, и тесно связанному, в его понимании, с ней религиозному духу, ибо убежден, что «без веры в

божественное начало мира нет на земле красоты, нет справедливости, нет поэзии, нет свободы!» (224). Сегодня многие, конечно, не согласятся со столь категоричным утверждением известного писателя и мыслителя Серебряного века, однако многие *пост*-культурные тенденции, процессы и явления в художественной культуре XX в. не позволяют им и так просто отмахнуться от него. Нарастающий дефицит красоты и «поэзии» в современном искусстве заставляет ныне внимательнее вслушиваться в голоса последних представителей Культуры. Мережковский-то вообще считал, что у людей есть только «два величайших утешения» в этом мире: религия и поэзия (322). Все остальное работает только на их утилитарную потребу.

К истинным поэтам в русской литературе Мережковский относил Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Фета, Тютчева, Гончарова, Толстого, Достоевского и посвятил множество страниц анализу художественных особенностей их произведений. Однако и у писателей с выраженной общественно-тенденциозной ориентацией он усматривал также элементы эстетического. С внутренней любовью анализируя творчество писателей и поэтов, описывающих жизнь народа, — Некрасова, Кольцова, Г.Успенского, Короленко, — он постоянно подчеркивает, что и их творчество так же, как творчество Пушкина и Лермонтова, не чуждо красоты, эстетического очарования, что и они, как и «все истинные поэты на земле» бескорыстно служат красоте. Усмотрев в стихотворении Некрасова «Тишина» высокие откровения духа, Мережковский с воодушевлением утверждает: «Некрасов против своей воли доказывает, что Пушкин, не понятый реалистическими народниками, был прав. В самом деле, поэты — ...рождены для вдохновенья, // Для звуков сладких и молитв» (I, 164).

Совершенно необоснованно, полагает русский мыслитель в канун нового века, Некрасов или Кольцов стыдились «петь вечное, т.е. любовь и красоту, в то время, как народ несчастен». Это вечное составляет и основы жизни самого народа, который «не стыдится красоты, а любит ее, как жизнь, как свободу, как свою силу, как хлеб насущный. Красота для него вовсе не роскошь и не отдых, она для него — солнце жизни, вдохновение в его песнях, молитва в его страданиях». Народ в своих песнях поет и цветы, и весну, и красные зори и даже «ласку милой», — все, что в жизни доставляет ему радость, все дары Божьи он воспекает гораздо лучше и музыкальнее, чем, например, известный лирик Фет. И «поет он их именно бескорыстно, не думая ни об идее, ни о пользе, а чувствуя блаженство красоты и освобождения от земных цепей. Мужик, тот самый мужик, во имя которого у

нас считали нужным стыдиться красоты, творит свои песни так же, как Пушкин их творил. Не для житейского волнения, // Не для корысти, не для битв» (160).

Красота, согласно Мережковскому, один из важнейших источников не только культуры и искусства, но и самой человеческой жизни, откуда она и пришла в культуру. Наряду с любовью и религиозным чувством красота лежит в основании жизни человеческой. «Без красоты не бывает у людей ни одного великого чувства, как без света не бывает могучего пламени!» (166). Высоко оценив эстетические достоинства (гармонию, законченность, совершенство формы) произведений Д.В.Григоровича, Мережковский подчеркивает, что само народническое течение, теоретически поощрявшее только «тенденциозную», социально значимую литературу и порицавшее эстетическую ориентацию искусства, в своих первоначальных источниках, к которым он и относит, в частности, творчество Григоровича, «неразрывно связано с культом и обоготворением красоты, с благоговением к эстетическим традициям Пушкина, с утонченной европейской образованностью и неподражаемым изяществом формы» (166). Он с воодушевлением отмечает, что в лучших своих произведениях и Глеб Успенский преодолел «стыд красоты» и понял, что «она — не эпикурейство, не роскошь, а живая потребность всех людей, одна из глубочайших основ народной жизни, как и всякой целостной жизни». Читатели, пишет Мережковский, с удивлением вдруг замечают, что Успенский любит народ и за красоту и гармонию его «величаво-патриархального быта» (168). Между тем и в самой любви народников к народу критик народнического ригоризма усматривал красоту, красоту этой любви, которая по его твердому убеждению является одним из глубочайших родников всемирной поэзии и основана на «евангельской святине народа» (172).

У разных писателей Мережковский видит различные оттенки красоты, разное отношение к красоте, нюансы в ее понимании и выражении. Так, подчеркивая эстетическую силу поэтического дара Салтыкова-Щедрина, он характеризует его как полный «смертельного яда, тайного мщения и своеобразной, если можно так выразиться, злобной красоты» (II, 150). У Фофанова он отмечает почти экзистенциальные отношения с красотой. «Красота для него, может быть, губительное и страшное наслаждение, но во всяком случае не мирный отдых, не роскошь. Фофанов, подобно Гаршину, мученической любовью полюбил красоту и поэзию, для него это вопрос жизни и смерти» (212). А вот у Пушкина и Тургенева он усматривал красоту в ее главной характеристике — мере; оба писателя для него «гении меры».

При этом для России этот аспект красоты достаточно редкое, если не редчайшее, явление. Русская литература в этом плане изменила Пушкину, хотя и считается, что вышла из него. Возможно только один Тургенев остался наиболее последовательным его продолжателем. «Гений меры – гений Западной Европы», поэтому Тургенев и пленил Европу. Последняя русская глубина Толстого и Достоевского остается чуждой Европе. Ее они удивляют и поражают своей безмерностью, а Тургенев родной Европе из-за его чувства меры. А «мера всех мер, божественная мера вещей – красота. В созерцании осуществляется красота как искусство, эстетика; в действии, в трагедии – как любовь и влюбленность. Тургенев – поэт красоты и влюбленности» (431), т.е. красоты во всей ее полноте.

Мережковский с юности был неравнодушен к красоте, к эстетическому опыту. Об этом свидетельствуют не только его литературоведческие статьи, но и заметки о восприятии им тех ли иных произведений искусства, культурно-исторических мест и памятников, написанные ярким, образным, часто высоко художественным языком. Размышляя о флорентийских художниках, он считает необходимым передать и свои эстетические впечатления от самой Флоренции, ее особой эстетической атмосферы. «Удивительный город. Благодаря солнечному свету, чистому и нежному, благодаря воздуху, мягкому и прозрачному, о каком мы в Петербурге и понятия не имеем, все там кажется прекрасным, каждый предмет, даже самый прозаический, скульптурным. Краски – не столь яркие, как, например, в Неаполе или Венеции, скорее тусклые и однообразные, но зато очертания далеких холмов, деревьев на горизонте, средневековых зданий – каждая форма, каждая выпуклость точно из особенного драгоценного вещества. Живешь в этом солнечном свете, в этом воздухе, как в непрерывном сне» (I, 17).

Самой удивительной эстетической атмосфере Флоренции, убежден проживший в ней три недели Мережковский, итальянское искусство обязано гениями Микеланджело и Леонардо, которые не могли появиться больше нигде в мире, но только на этом поразительном клочке земли. Подобное же чувство повышенной эстетической эйфории охватывает Мережковского и при первом знакомстве с Акрополем, которое он характеризует как встречу с «живой красотой», признаваясь, что только здесь впервые понял, «что такое красота» (22). И он в повышенной эмоциональной форме достаточно точно выражает смысл красоты как освобождения ото всего суетного и переходящего в жизни: «В душу хлынула радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота. Смешной заботы о деньгах, невыно-

симой жары, утомления от путешествия, современного пошленького скептицизма — всего этого как не бывало. И — растерянный, полубезумный — я повторял: «Господи, да что же это такое»... Наконец-то настало в жизни то, для чего стоило жить!» (21–22).

Понятно, что описать более-менее внятно, что же поражает в сооружениях Акрополя современного человека, Мережковскому, как и всем пишущим о шедеврах искусства, не удастся. Сегодня мы уже хорошо знаем, что глубинный смысл эстетического неопишум. Однако условные и почти избитые фразы эстетического дискурса о гармонии форм, ясности, органическом вырастании архитектурных форм из природы, об уникальной «гармонии между творениями рук человеческих и природою», о величайшем примирении «этих двух от вечности враждующих начал — творчества людей и творчества божественного», — все эти, в общем-то, тривиальные для эстетики выражения в тексте Мережковского звучат как-то свежо и ново даже сегодня. Более чем через сто лет после их написания они подтверждают, что в своей совокупности в контексте незамысловатой заметки русского писателя выражают тот глубинный смысл красоты Акрополя, который вроде бы и не передается словами, однако каждым из обладающих эстетическим вкусом и сегодня переживается не менее остро.

Возможно, особую остроту этот смысл в текстах Мережковского приобретает в связи с тем новым духом, новой «эстетической оптикой», как сказали бы сегодня, которая только настраивалась в конце XIX в., а нашла широкое применение только в наше время (т.е. в конце XX-го) и которую уже ощущал и сам внесознательно применял, между прочим, и при созерцании Акрополя русский писатель, традиционалист и инициатор эстетических и духовных новаций одновременно. Наслаждаясь общим архитектурным образом Парфенона или Эрехтейона, он не забывает всмотреться и в мелочи, которые большинство посетителей Акрополя никогда не замечает. Он не без удовольствия рассматривает, например, «голую стену» Пропилей и задается риторическим вопросом, понимая, что от него же потребуют и ответ: «Кажется, что может быть красивого в голой стене? Но четверугольные продолговатые куски мрамора так нежно отполированы, так гармонично расположены, что и здесь вы чувствуете печать эллинского гения. Солнечный свет как будто проникает мрамор насквозь, и ничто не может сравниться с голубою, легкой тенью, которая углом ложится от соседней стены на мраморную поверхность» (22).

Он наклоняется над мелкими обломками, разбросанными в Эрехтейоне, внимательно рассматривает их и с восторгом истинного эстета отмечает, что эллинскому совершенству в искусстве нет предела.

«В какой-нибудь мелочи, которой надо любоваться чуть ли не в лупу, в мраморном завитке, в меандре, в коринфской пальмовой ветке — такая же непогрешимая точность, законченность и гармония, как в очертаниях целого» (23). При этом он убежден, что все-таки для эстетического духа древних более характерно наслаждение «крупными чертами, резкими контурами», а не мелочами, деталями, подробностями, и видит в этом преимущество античных народов перед современными, утратившими эту эстетическую способность. «...для нас — в мелочах микроскопических, неуловимых обыкновенным глазом, таится самая сущность, душа предмета» (25). Современный человек, полагал Мережковский, с трудом улавливает красоту архитектурного целого или крупного литературного произведения, но наслаждается отдельными архитектурными деталями, главами, страницами или мелкими отрывками из книги.

«Преобладающим эстетическим настроением» современности, активно управляющим художественным процессом, является интерес к деталям, тонким психологическим полутонам, непередаваемым музыкальным оттенкам чувства, «которые таятся на дне всякого ощущения». И современные писатели охотно следуют этому эстетическому принципу. Отсюда жанр маленьких новелл, стихотворений в прозе и во французской, и в русской литературе. Смысл этой современной эстетической ориентации художественного творчества Мережковский видит в некой неопределенности чувства и эмоции, в их неуловимости, резком отличии от обыденных состояний. Сегодня очевидно, что за всем этим вольно или невольно стоит и эстетика импрессионизма, и определенный опыт символизма и декадентства, с которыми Мережковский как актуальный художник и мыслитель своего времени, естественно, был хорошо знаком и немало размышлял о них. Конкретно же он сделал эти выводы при анализе первых рассказов молодого Чехова.

С каким-то даже удивлением он замечает, что при вроде бы мелочно-поверхностном взгляде на жизнь (нет огромных социально значимых полотен), точнее на ее как бы незначительные детали и нюансы, писателю удается проникнуть в ее пугающие глубины. Его особенно восхищают описания Чеховым эстетических переживаний природы, тонкое понимание ее бессознательной жизни, проникновение путем созерцания в ее сокровенные тайны, поражающие его своим величием: «В его лучших описаниях чувствуется осадок хорошей, глубокой поэтической грусти, которую испытывают чуткие люди в минуты самого интенсивного наслаждения природой. <...> эстетическое наслаждение, испытываемое при поверхностном созерцании,

уступает место более глубокому мистическому чувству, почти ужасу, не лишенному впрочем, неопределенной, но увлекающей прелести» (27–28). На эти выводы, в которых собственно фиксируется переход эстетического чувства от переживания чувства прекрасного («эстетического» в терминологии Мережковского) к переживанию возвышенного при эстетическом восприятии природы, русского критика навел отрывок из «Степи» Чехова. В нем автор описывает экзистенциальное переживание созерцания звездного неба, когда от восхищения величием и бесконечностью космоса герой новеллы приходит к ощущению своей ничтожности, одиночества грядущей смерти. В этом же ряду стоит и чеховское описание осенней земли как падшей женщины, которая одиноко сидит в темной комнате и старается не думать о прошлом; сама природа предстает в этом описании Чехова «темной, безгранично глубокой и холодной ямой» (28).

При этом, подчеркивает Мережковский, Чехову удается избежать «эстетического идеализма», к которому приводит подобный мистико-эстетический экстаз, погружения в холодный, жесткий пессимизм голого эстетства и гордого одиночества, — состояния, нередкие для людей, углубившихся в созерцание природы. Чехова спасает от этого теплое, внимательное, почти женственное сочувствие человеческому горю, хотя он и обладает могучими художественными средствами погружения человека в глубинный эстетический экстаз. В частности, Мережковский восхищен его мастерством оригинального эпитета. «... Встречая некоторые из его сравнений, вы невольно отрываете глаза от книги и прислушиваетесь, как в душе возникает длинная вереница мыслей, чувств, неясных музыкальных ощущений, похожих на ряд отголосков, пробужденных под сводами громких звуков. Он иногда, как будто не нарочно, мимоходом, бросит вам какую-нибудь мелкую черточку, от которой в вашем воображении вся картина сразу вспыхивает с яркостью галлюцинации» (28).

С еще большим вниманием и интересом Мережковский изучает эстетику «художественных подробностей» Льва Толстого. Он показывает, как путем постоянной акцентации внимания читателя на какой-то мелкой, казалось бы незначительной детали внешнего вида героя Толстому удается достигать существенной художественной выразительности образа, ситуации и т.п. Он приводит убедительные примеры, как Толстой «пристает к читателю» с «короткой верхней губкой с усиками» княгини Болконской, «длинной тонкой шеей» обвиненного в шпионаже Верещагина, «тяжестью» Кутузова, «круглостью» Платона Каратаева, «маленькой пухлой ручкой» Наполеона и т.п. (III, 91–94). Мережковский стремится выявить смысловую

нагрузку каждой из подобных «художественных подробностей» у Толстого. Так, два пальца, — мизинец и большой, — между которыми доктор на Бородинском поле после сражения держит сигару, выражают сложную гамму его внутренних состояний: «и непрерывность ужасной работы, и отсутствие брезгливости, и равнодушие к ранам и крови, и усталость, и желание забыться» (99). Сборки шрама на виске и вытекший глаз Кутузова — «ничтожная телесная подробность ... решает сложный отвлеченный нравственный вопрос об ответственности людей, руководящих судьбами народов» (99). «Особенный вкус» чернослива и обилие слюны, когда дело доходит до косточки, вызывают у Ивана Ильича массу воспоминаний и переживаний (102) и т.п.

С помощью этих подробностей художнику иногда удается, приходит к выводу Мережковский, «зажечь» яркую, сложную, огромную картину в восприятии читателя. У него это обычный художественный прием: путем концентрации внимания на мелкой телесной детали вести читателя от видимого к невидимому, от внешнего — к внутреннему, от телесного — если не к духовному, то по крайней мере к «душевному» (93). При этом Толстой не останавливается перед тем, чтобы для создания определенного художественного эффекта существенно усилить, гипертрофировать ту или иную отдельную черту — «наготу тела, складку одежды в стремительно-быстром движении, часть искаженного страстью или страданием лица, и дает им поразительную, почти отталкивающую и пугающую жизненность, как будто художник отыскивает в доведенном до последних пределов естественном — сверхъестественное, в доведенном до последних пределов телесном — свертелесное» (95). Деталь, незначительная черта, мелкая подробность играют в художественном арсенале Толстого, доказывает Мережковский, большую роль.

Русский мыслитель тонко улавливает черты в общем-то новой для того времени эстетики подробности, детали, мелочи, маргинальности, нюанса, совершенно справедливо усматривая ее и в творчестве некоторых своих современников, и в самом эстетическом сознании эпохи наступающего Серебряного века, и даже в произведениях далекого и не очень отдаленного прошлого. Нечто похожее и даже, может быть, в более заостренной и систематической форме мы находим в этот период у коллеги и постоянного оппонента Мережковского по многим вопросам — В.В.Розанова, который и свое творчество выстраивал в целом на этой эстетике детали и нюанса<sup>3</sup>. Для самого Мережковского она в какой-то мере тоже маргинальна, хотя, может быть, именно с ней связаны оригинальность и особая свежесть его

эстетических представлений и предпочтений. Она как бы изнутри подсвечивает особым светом, в общем-то, часто достаточно тривиальные эстетические суждения русского писателя и критика.

Между тем эстетика — эта та сфера, в которой и тривиальное, но адекватное предмету, или истинное (сказала бы классическая философия), иногда приходится достаточно подробно напоминать и разъяснять современникам, чтобы они совсем не забыли ее предмет. Это особенно актуально сегодня, в период глобального господства *пост*-культуры, но было актуально и столетие назад. Мережковский как человек традиционной культуры в эстетике своего времени занимает срединную позицию между декадентами, представителями «чистого искусства», эстетам, к которым принадлежали, например, многие мирискусники, и их противниками — сторонниками тенденциозного, социально ориентированного искусства. Позицию и тех и других он считает односторонней и далекой от истины.

Сторонники «чистого искусства», с брезгливостью и высокомерием отрицающие какую-либо «тенденцию» в искусстве, его социально значимую идейность и т.п. и признающие только стремление к «чистой красоте», настолько затрепали и опошлили термины «искусство», «красота», «эстетика», что их теперь «просто страшно и гадко употреблять», сетует Мережковский. Сам он, тем не менее, не отказывается от их использования, но стремится показать, что вкладывает в них иной смысл, чем представители «чистого искусства», позицию которых он называет «мнимо эстетической», скрывающей, как правило, их индифферентизм и «полное нравственное падение» (42). Он убежден, что служение красоте не предполагает «отречения от жгучих интересов дня и общественного индифферентизма» (34). Напротив, русский религиозный мыслитель признает за «тенденцией» не только жизненно важное, но и «художественное значение, так как она несомненно является одним из самых роскошных, неисчерпаемых источников поэтического вдохновения» (43). Понятно, что по-иному христианин (даже с префиксом нео-, каким считал себя Мережковский), видящий смысл своей жизни в служении людям, и не может подходить к искусству, т.к. он ясно сознает, что искусство — лишь часть жизни, поэтому «не жизнь — для искусства, а искусство — для жизни» (43), хотя основу искусства — красоту, как мы помним, он считал и основой жизни. Между тем однолинейность и одномерность — не те черты, которыми можно характеризовать взгляды Мережковского, следовавшего, как он сам определял, художественно-субъективному методу в своих исследованиях. Он в первую очередь и был не профессиональным философом, а художником, т.е. мыслите-

лем, которому был присущ многомерный и многоуровневый художественный опыт в подходе ко всем явлениям культуры и искусства, а главное — глубокое, аутентичное понимание многомерной сущности художественного творчества.

Высоко оценивая «тенденцию» в принципе как существенный компонент произведения искусства, Мережковский хорошо понимает и подчеркивает, что художник не вправе намеренно (на уровне рационального сознания) вводить ее в свои произведения, к чему собственно и призывали многие именитые критики XIX в. Творческий процесс — не механическая процедура, но «бессознательный, произвольный, органический». Истинно художественные произведения не изобретаются и не собираются как машины, но «растут и развиваются, как живые, органические ткани» (45). Последнее положение, сетует Мережковский, нельзя подтвердить строгой научной теорией, т.к. психология творчества еще плохо разработана, однако всякий человек, на опыте знакомый с творческим процессом, подтвердит, что он — «явление органическое, произвольное». Художник не может по собственному произволу изменить ни одной, даже незначительной черты в своем произведении, как и садовник не может добавить к цветку или убавить ни одного лепестка. Поэтому и «тенденция» только тогда уместна и законна в произведении искусства, когда «она является таким же бессознательным, произвольным, органическим продуктом художественного темперамента, как и все другие элементы, входящие в состав творческого акта». Если же она навязывается извне, она либо уродует произведение, либо является совершенно чужеродным придатком к нему, «неспособным омрачить красоты всего произведения» (46).

Отсюда понятно, что Мережковский не мог быть сторонником узко понятого общественно значимого искусства, игнорирующего эстетические качества. Идеальное произведение искусства должно быть «тенденциозным», т.е. утилитарно полезным обществу, и при этом эстетически значимым, т.е. прекрасным. Более того, Мережковский убежден, что талантливые произведения даже «чистого искусства», служащие «идеалу красоты», такие как поэзия Фета, Тютчева, Анакреона или описания природы у Чехова, и не стремящиеся к общественному служению, по-своему ценны и полезны обществу. Они «увеличивают общую сумму эстетических наслаждений», содействуют совершенствованию эстетического вкуса и впечатлительности, доставляя массу «высоких и бескорыстных наслаждений»; лучшие из этих произведений «открывают человеческому глазу и уху целые миры

новых колоритов, форм, звуков, ощущений», раздвигают пределы человеческой чувствительности, обогащают ее основной фонд и тем самым «способствуют накоплению возможно большей суммы счастья, доступной всему человечеству» (44).

Пожалуй, не всякий эстетик-профессионал так точно и ясно выразит социально-нравственную и духовную пользу чисто эстетических ценностей. Опыт писателя и художественного критика, правильно поставленный эстетически чувствующий глаз позволили Мережковскому выразить то, чем собственно всегда жило подлинное искусство и что и сегодня плохо понимается обывателями самых разных уровней, включая и многих «продвинутых» деятелей *пост*-культурного процесса. При этом Мережковский хорошо понимает, что эстетический опыт и «нравственное мирозерцание» по природе своей глубоко противоположные явления, что «нравственные инстинкты» в художнике часто заглушаются «эстетическим любопытством», которое может привести его к наслаждению вещами и явлениями ужасными, безобразными, трагическими в нравственном отношении. Красота может быть даже опасной с нравственной точки зрения, если у художника (или у созерцателя эстетического произведения искусства) нет в сердце неисчерпаемого источника любви. Только любовь, «божественная любовь» к людям, прежде всего, может сбалансировать в человеке эстетические и нравственные начала.

Этими размышлениями Мережковский предваряет свой анализ творчества Флобера, великого эстета в литературе, считавшего, что искусство выше жизни; провозглашавшего: «человек — ничто; произведение — все»; писателя, в душу которого, по Мережковскому, «в светлой области Идей запал слишком яркий луч красоты» (57). При этом Мережковский отнюдь не встает в позу утилитариста и ригориста; его эстетические симпатии на стороне этого аскета на поприще красоты, ибо он умеет «посредством эстетического отвлечения» превращать реальное горе в красоту, видеть в самой смерти просветляющее начало, мистически примирять с ней человека (53). Однако в целом излишне категоричный, предельный эстетизм Флобера, его полное равнодушие и даже презрение к человеку и народу заставляют русского писателя внутренне дистанцироваться от французского фаталиста, не верящего ни в Бога, ни в прогресс, ни во что земное или небесное, кроме красоты. Он много цитирует его, но фактически не занимается специально анализом высоких художественных достоинств его текстов.

### «Новое идеальное искусство»

Уже на основе приведенного литературно-критического и культуролого-эстетического материала мы видели, что многие общие проблемы искусства постоянно интересовали Мережковского, и он время от времени проговаривает их в процессе анализа конкретных литературных произведений или художественных особенностей языков тех или иных писателей. Из основных положений классической эстетики на первый план он выдвигает красоту в качестве главного содержания настоящего искусства и критерия оценки его произведений. Соответственно, в настоящем художнике он в качестве главного творческого принципа усматривает «волю к прекрасному», которой тот бессознательно руководствуется и поэтому может спокойно изображать и уродливые, и безобразные, и хаотические явления. Творение рук его всегда будет прекрасным, т.е. произведением настоящего искусства. Мережковский достаточно часто показывает это на произведениях самых разных писателей: Гоголя, Гаршина, Толстого, Софокла. У Гаршина и Э.По он выявляет резкий контраст «обаятельно изящества формы с невыносимым ужасом внутреннего содержания», что порождает поэтический символизм, превращающий обычное вроде бы повествование «в лирическую поэму» (II, 205). В трагедии «Эдип-царь», несмотря на безнадежность и страшный пессимизм, звучащие в плаче Хора над всякой жизнью человеческой, «гармония не нарушается, красота побеждает ужас, и последние сцены трагедии озарены примиряющей, почти христианской нежностью» (230). То же самое Мережковский видит и у величайшего из русских поэтов Гоголя, когда он создает прекрасные произведения на самом уродливом материале – на «пошлости пошлого человека», или у одного из достаточно «жестоких поэтов» – Достоевского.

При этом творческий акт понимается Мережковским как бессознательный, произвольный, органический; как результат «внутренней необходимости» истинного художника. В литературе особых художественных высот удастся достичь, когда писатель с одинаковой любовью относится к человеку и к природному миру, изображает их в единстве, а не в противостоянии. Особое внимание Мережковский уделяет художественному языку искусства, полагая, что оно не должно чураться внутренне необходимой «роскоши» художественных средств – «роскошь в искусстве не всегда излишество, она даже часто нужнее нужного» (III, 97).

Главный критерий искусства – художественное совершенство, это «единственное, чего время и обстановка не могут разрушить» (II, 204). При этом в каждую эпоху совершенное художественное про-

изведение является как бы в новом облиции, адекватном времени его восприятия. Выдающиеся образы, созданные искусством прошлого, не умирают со своим временем, но живут в веках. Прометей, Фауст, Дон Жуан, Дон Кихот, Гамлет «стали частью человеческого духа, с ним они живут и умрут только с ним» (I, 89). Жизнь этих образов связана с жизнью всего человечества. В этом их величие, бессмертная значимость всех великих произведений искусства и их авторов. Время не уничтожает их, но обновляет: «каждый новый век дает им как бы новое тело, новую душу по образу и подобию своему» (II, 309). Произведения Гомера, Эсхила или Данте были для XVI в. совсем не тем, чем они стали для XVIII или для XIX вв. Великие писатели прошлого как бы ведут нас к таинственной цели, они составляют часть нашей собственной души и, постоянно изменяясь, сохраняют связь с человеческим духом в целом. В этом великий смысл художественного совершенства, эстетического качества настоящих произведений искусства.

Пытаясь разобраться в современном ему русском декадентстве, или символизме (для него — это почти синонимы), в котором Мережковский усматривал черты нового искусства, он затрагивает и выявляет целый ряд интересных эстетических принципов искусства в целом. Да и его оценка русского символизма крайне интересна в эстетическом плане. Отталкиваясь от апологии символистами непонятности своих произведений как особого «языка богов», Мережковский разъясняет, что в искусстве (у него — в «поэзии» — так он обозначает, как мы помним, высокохудожественное искусство) существует четыре рода понятного и непонятного<sup>4</sup>. Первый род — «понятное о понятном», — «вечный и прекрасный». К нему относится «художественный реализм» «Одиссеи», «Капитанской дочки», «Войны и мира». Второй также «вечный и прекрасный» — «непонятное о непонятном». Это «“мистический романтизм” второй части “Фауста”, Эдгара По, Новалиса и других мистиков, а также современных символистов в том, что у них есть вечного». Мережковский уже признает, что символисты вошли в литературу на правах полноправных членов, создавших нечто, что сохранится вечно, хотя в еще большей мере видит у них много художественных слабостей.

«Третий род, редчайший, труднейший и прекраснейший: понятное о непонятном». К нему относятся выдающиеся произведения «мистического реализма»: греческие трагедии, Данте, некоторые религиозно-философские прозрения Гёте, отдельные страницы Достоевского, Ницше, многие стихи Лермонтова и Тютчева. И, наконец, четвертый род — «легчайший и никуда не годный»: непонятное о понятном. В этот

разряд часто попадают русские декаденты; стремясь говорить понятно о непонятном, они чаще всего говорят непонятно о понятном, при этом с такими ужимками и в таких выражениях, с таким «теургическим» (кавычки Мережковского) видом, что сам черт ногу сломит.

Мережковский с недоумением приводит «декадентское» высказывание Блока о том, что самое большое, на что способна лирика, это «усложнять переживания, загромождая душу невообразимым хаосом и сложностью», и резко возражает ему с позиций классической эстетики: «В искусстве, которое все-таки есть, прежде всего, осуществление красоты, порядка, строя, гармонии, воля к “невообразимому хаосу” ничего доброго не обещает». И в этой воле декадентов он и усматривает их главную ошибку и даже «вину». Однако он видит и «вину» читателей в том, что они за это «детское тщеславие быть непонятыми» осудили декадентов «последним судом». Между тем последний суд должен быть правым — не за худое и за то, чего нет, следует судить, а за то хорошее, что есть у подвергающихся ему. А у декадентов (= символистов) есть много позитивного, что они сами не умеют еще выразить. И главное их достоинство — сам символизм как новое художественное сознание.

Чтобы понятнее был главный смысл достижений символистов (а анализируемая статья появилась в 1910 г., когда символизм достиг своей высшей точки и были, кстати, опубликованы многие теоретические статьи и Андрея Белого, и Вяч.Иванова, и других символистов, и знакомство с ними ощущается у Мережковского), наш критик дает свое, достаточно субъективное, оригинальное и во многом аутентичное понимание художественного образа и символа. Приведя пример образа («ее глаза — как звезды»), он поясняет, что поэтические образы — это такие «сравнения, которые согласуют, соединяют самые различные, противоположные явления чувственного мира, потому и действуют на душу, потому и пробуждают в ней знакомый отклик, что напоминают о каком-то действительном, первоначальном единстве, согласии, гармонии мира. Глаза и звезды говорят об одном, сияют одним, — и в этом радость, в этом “красота, спасающая мир”». Если сегодня мы понимаем художественный образ значительно шире, чем простое сравнение, то его осмысление Мережковским как формы, возбуждающей в душе эстетического субъекта ощущение первоначального единства и гармонии чувственно воспринимаемого мира явно не утрачивает своей актуальности и ныне.

В отличие от образа, свидетельствующего о соответствиях между явлениями чувственного мира, символ выявляет соответствия между нашим миром и миром иным, высшим, «реальнейшей реальностью»

(реминисценция определения Вяч. Иванова). «Символ есть художественный образ, соединяющий этот мир с тем, познаваемое явление — с непознаваемой сущностью». Поэтому язык символов — это прежде всего язык религии. Все таинства и обряды основаны на символах, ибо о Боге нельзя говорить словами, «о Беспредельном — определениями; можно только знаками, мановениями, молчаниями между слов дать почувствовать несказанное присутствие Божие». И здесь нет ничего трудного для тех, кто обладает внутренним зрением, опытом переживания «иных миров», столь же реальным, как и опыт чувственный. Для тех же, кто лишен этого зрения и подобного опыта, «не только русский, но и весь мировой символизм, от Эсхила до Гёте (Гёте первый назвал себя символистом), — просто «ахинея»». Символизм, в том числе и художественный, согласно Мережковскому открывается только тем, кто верит в существование «иных миров», обладает опытом проникновения в них.

Сегодня уже нельзя безоговорочно принять все эти суждения Мережковского за истину в последней инстанции. Для него религиозные и художественные символы практически идентичны, с чем нельзя согласиться. Его суждения о недоступности символов непосвященным в большей мере действительны именно для религиозных символов. Сила же художественного символа как раз и заключается в том, что он чисто художественными средствами организован так, что независимо от веры реципиента в иные миры возводит его в эти миры, точнее к гармонии с Универсумом при условии достаточно высокого уровня его эстетической восприимчивости. Это возведение, сопровождающееся неопишуемым эстетическим наслаждением и воспринимается нередко на субъективном уровне как проникновение в иные, предельно гармоничные и совершенные миры. Существенным же в эстетике русского мыслителя остается ясное и четкое понимание принципиального различия между образом и символом<sup>5</sup>.

Мережковский солидарен с символистами в том, что символизм присущ искусству вообще; «это его родная стихия». Заслуга символистов состоит в том, полагает русский критик, что они осознали это и ориентировали в направлении создания художественных символов свое творчество, т.е. способствовали возвращению искусства в религиозное русло. «Переворот огромный: символизм есть возвращение искусства к религии, блудного сына — в страну отцов, ибо религия — отчизна искусства, так же как всех человеческих дел». И в этом «возвращении» заслуга всемирного символизма, а не только русского, ибо символизм начался не в России и не у нас кончится. Русскому же символизму Мережковский ставит в заслугу два достижения. Прежде все-

го, символисты привили русскому обществу эстетику. До них в России всегда относились к ней, как и к ее предмету красоте, подозрительно, считая неблагонадежной в нравственном и общественном смысле. «Символисты очистили красоту от этой скверны, сняли с нее это подозрение, научили нас любить ее бескорыстно и бесстрашной любовью, такую же, как мы любим добро. Гёте утверждал, что красота выше добра. Во всяком случае, не только добро, но и “красота спасет мир”. Она такая же “мера всех вещей”. Быть прекрасным не менее свято, угодно Богу, чем быть добрым». Обладая великими сокровищами русской литературы, мы долгое время были подобны богачам, утратившим ключи от сокровищ и обнищавшим. Символисты подобрали эти ключи и заново открыли нам Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского.

Вторую большую заслугу символистов Мережковский видит в том, что «они заставили нас прислушаться к религиозным вопросам, развенчали самодовольный и невежественный позитивизм, не отвечавший, а плевавший на эти вопросы». Символистам удалось то, что не удавалось «таким титанам» как Л. Толстой и Достоевский и до того убедительно, что даже Леонид Андреев и Максим Горький заговорили об этом всерьез. Лет 20 назад никто бы не поверил, что такое возможно в России: «“Капитал” Карла Маркса, доселе единственное для нас евангелие жизни, вывалился из наших рук, и если сейчас руки пусты, то, может быть, близок день, когда евангелие Марксово заменится Христовым и русские люди снова сделаются русскими, т.е. такими, которые не хотят жить, не отыскав религиозного смысла жизни, — знают, что без Бога ни до порога». За эти две заслуги Мережковский готов простить символистам все их литературные грехи. В частности, и их сознательное стремление к созданию художественных символов. В этом он видел их слабость как художников.

По убеждению Мережковского, художник творит бессознательно, и художественные символы возникают органично и произвольно в процессе его творчества. Намеренное сочинение символов на рациональной основе не может привести к появлению большого искусства. Символ нельзя придумать, он должен сам возникнуть внутри творчески ориентированной души, при этом художники, как правило, и не догадываются, что они творят с помощью художественных символов, хотя на них основано все классическое искусство. К убеждению, что символизм составляет сущность любого высокого искусства, Мережковский пришел еще в начале 90-х гг. XIX столетия. При этом он неоднократно подчеркивал, что создание символов — это особый дар художника, некая глубинная внутренняя потребность. Они

не придумываются, а «естественно и невольно выливаются из глубины действительности», органичны внутренним, бессознательным творческим намерениям художника. «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя» (II, 174). Если слова только ограничивают мысль, то «символы выражают безграничную сторону мысли» (там же). Подобный символизм он видит у многих крупных писателей, начиная с Софокла и кончая Гоголем, Гаршиным, Гончаровым, Фофановым. Для поэзии последнего характерно видение всех предметов и явлений прозрачными. «Он смотрит на них как на одушевленные иероглифы, как на живые символы, в которых скрыта божественная тайна мира. К ней одной он стремится, ее одну он поет!» Мережковскому Фофанов представляется ясновидящим (214).

В 1890-е г., когда во Франции набирала силу слава импрессионистов, Мережковский идентифицировал символизм с импрессионизмом, относя к нему и Бодлера, и Эдгара По, и Тургенева и считая важной чертой его способность удивлять, доставлять новые неожиданные впечатления. На этой основе он и усмотрел ростки принципиально нового искусства, к характерным признакам которого отнес три главных элемента: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности» (174). Все эти три «основы идеальной поэзии» он обнаружил уже у классиков русской литературы: Толстого, Тургенева, Достоевского, Гончарова. С особой силой они проявились, по мнению Мережковского, у Тургенева, которого он именует «великим русским художником-импрессионистом» и истинным провозвестником «нового идеального искусства, грядущего в России на смену утилитарному пошлому реализму» (177). К этому течению «импрессионистов» ранний Мережковский относил Чехова, Фофанова, Минского, Боборыкина, Ясинского, Лескова и ряд других ныне мало известных писателей конца XIX в., у которых усматривал «предчувствие божественного идеализма» и «неутолимую потребность нового религиозного или философского примирения с Непознаваемым» (211).

Смысл этого «нового идеального искусства» Мережковский видел в отходе от господствовавшего тогда реализма в сторону религиозных, мистических, духовных исканий с помощью чисто художественных средств (импрессионистских, символистских), т.е. в возвращении в какой-то мере к дореалистическим творческим методам

(романтизму, в частности; символизм он иногда называет неоромантизмом) на адекватном современности уровне художественной выразительности. На Западе среди таких новых «идеалистов» он видел Бодлера, Верлена, французских символистов, Метерлинка, Гауптмана, Ибсена и ряд других художников, так или иначе тяготевших к символизму. Иногда Мережковский называет их неоромантиками, предтечами грядущего Возрождения культуры на путях «Нового Идеализма». В них его привлекает стремление выразить в своем творчестве «внутреннюю, таинственную сущность предметов, их мистическую, так сказать, музыкальную душу, вечный, творческий порыв жизни к неизведанному, неиспытанному, хотя бы и болезненному и преступному, только бы новому, хотя бы и не существующему, только бы прекрасному. Они заставляют расписывать в тумане резкие скульптурные формы, нарочито стирают краски, превращают их в слабые оттенки, они влюблены в звуки и запахи» (293).

На рубеже XIX-XX вв. такое искусство существовало и в Европе, и в России. Серебряный век дал в изобразительном искусстве, литературе, музыке нечто похожее на «новое идеальное искусство» в понимании Мережковского. Однако тогда же возникли и активно прогрессировали и тенденции, диаметрально противоположные поискам «Нового Идеализма». И XX в. показал, что упования Мережковского и многих его современников на новое грядущее искусство, ориентированное на религию и идеальную реальность, на предельно духовное искусство не оправдались, и пока нет признаков того, что нечто подобное свершится в ближайшем будущем. Мы, с грустью для людей Культуры, наблюдаем совсем иные тенденции.

Между тем «новое идеальное искусство» отнюдь не представлялось Мережковскому конечной целью развития современной культуры. Он, как и многие представители Серебряного века, возлагал на эстетическую сферу отнюдь не только задачи созерцательно-гедонистического плана. Под влиянием Гоголя и новых богословских исканий в русском обществе он убежден, что необходим и уже совершается переход «всего русского духа от искусства к религии, от великого созерцания к великому действию, от слова к делу» (II, 594). К делу, конечно, почти революционному — этим бредила на рубеже столетий вся русская интеллигенция, — преобразованию всей жизни по нравственно-эстетическим законам, т.е. от искусства — к теургии в понимании русских символистов и религиозных мыслителей того времени.

Собственно внутренние тенденции движения в сфере искусства и культуры от чистой духовно-эстетической созерцательности к общественной и религиозной «пользе» по наблюдениям Мережковско-

го вообще характерны для русского искусства, русской культуры, особенно XIX в. Точнее — этой созерцательности в чистом виде у нас никогда и не наблюдалось. В силу своей внутренней склонности к высокому эстетическому опыту русский мыслитель постоянно, в чем мы уже неоднократно убеждались, стремится выявить художественно-эстетические интенции у большинства русских писателей, нередко даже слегка гипертрофируя реальную ситуацию в сторону преувеличения этих интенций. При этом он все-таки хорошо сознает и реальную ситуацию, поэтому и сомневается, как мы видели, в наличии в России настоящей литературы, равной западноевропейской, и нередко, как и многие русские интеллигенты того времени, весьма не лестно отзывается о русской культуре и эстетике, опираясь на опыт все той же русской литературы и искусства. При общем взгляде на русскую культуру он вынужден констатировать, что эстетика у нас «деревянная», а культура — мещанская, т.е. обслуживающая серую посредственность, ибо у русских «золотые сердца, да глиняные головы. А эстетика деревянная. “Сапоги выше Шекспира” — этого, конечно, теперь уже никто не скажет словом, но это застряло где-то в извилинах нашей физиологии, и нет-нет да и скажется “дурным глазом” относительно всякой внешней эстетической формы как бесполезной роскоши. Не то, чтобы мы утверждали прямо: красивое безнравственно, но мы слишком привыкли к тому, что нравственное некрасиво; слишком легко примиряемся с этим противоречием. Если наша этика — “Шекспир”, то эстетика наша иногда, действительно, немногим выше “сапогов”. Во всяком случае, писаревское “разрушение эстетики”, к сожалению, глубоко национально»<sup>6</sup>. И восходит это еще к петровским временам, когда русскую культуру резко повернули к западной, но ее сути, ее глубоких духовных и эстетических основ мы никогда не могли и, вероятно, не хотели понять и усвоить. «Русская культура ...срывает со всемирной только хлестаковские “цветы удовольствия”...» в одном ряду и на одном уровне с галантерейными товарами и французским мылом. «Из всемирной культуры выбирает Чичиков то, что нужно ему, а все прочее, слишком глубокое и высокое, с такую же гениальной легкостью, как Хлестаков, сводит к двум измерениям, облегчает, сокращает, расплющивает до последней степени плоскости и краткости» (II, 578).

При этом Мережковский далеко не всегда упрощенческий характер русской эстетики считает негативным. Там, где упрощенный образ является новым и неожиданным, помогает по-новому взглянуть на известное явление, он уместен и вполне приемлем. И составляет одну из особенностей русской эстетики, которая весьма многообразно

осмысливается Мережковским. Его не прельщает участь Чаадаева, которого он почитал, кстати, за «одно из величайших явлений русского духа» (I, 298). «Уменье возвращаться от последней сложности к первой простоте ощущения, к его исходной точке, к самому простому, верному и главному в нем — вот особенность чеховской, пушкинской и вообще русской всеупрощающей эстетики» (II, 624–625). На этот вывод Мережковского наводит новая, явно не традиционная метафоричность Чехова, когда тот молнию сравнивает с чиркающей спичкой, гром с хождением босиком по железной крыше, звезды с новенькими пятиалтынными, облако с ножницами, а «вечерняя степь прячется, как жиденята под одеялом». Сегодня мы знаем, что подобная все-упрощающая и уплощающая эстетика захватила всю ойкумену *пост*-культуры, превратившись из серой деревянной в анилиновую винилово-пластиковую, но часто с еще большим упрощенческо-уплощающим и даже опошляющим модусом. Однако Мережковский этого не мог, естественно, предчувствовать.

Между тем «всеупрощающая эстетика» имеет и иные, более глубокие корни, и их Мережковский видит в игнорировании русской культурой XIX в. культурного наследия человечества в целом. Он усматривает «бегство от культуры», «бунт против культуры» практические у всех выдающихся русских писателей, начиная с Пушкина, Гоголя, Лермонтова и кончая Достоевским и Толстым<sup>7</sup>. И это бегство выросло не на пустом месте, а опирается на глубинный, стихийный бунт русского народа против культуры (II, 478), на его внутреннюю связь с природой, на его примитивную, но глубокую религиозность. К опрощению и уходу от культуры к природе призывали и многие русские писатели своим творчеством. Даже у Пушкина, наиболее укорененного в эстетике и овладевшего «первоисточниками всякой культуры» (476), Мережковский усматривает этот бунт, утверждая, что и для Пушкина «природа — древо жизни, культура — древо смерти, Анчар» (492). Духовно-эстетический аристократизм Пушкина восставал против затхлой, периферийной, мешанской культуры России, против «варварского отечества», а у его последователей этот бунт постепенно выродился «в одичание вкуса и мысли», в борьбу со всякой эстетикой за голую «тенденцию» и «общественность» литературы на сугубо утилитарной материальной основе. И это вошло в плоть и кровь русской культуры. «Писарев, как представитель русского варварства в литературе, не менее национален, чем Пушкин, как представитель высшего цвета русской культуры» (459).

На этом фоне, «мрачном фоне русской литературы» (I, 59) и общего культурного одичания, Мережковский с надеждой выискивает ростки и зачатки «нового идеального искусства», которое должно

поднять культуру и искусство на новый духовный уровень, равно уровень новой религиозности. И для чего? Чтобы на этом уровне перейти от искусства к религии, от созерцания к действию, от эстетики к той же общественной практике, только несколько иного разлива. Осуждая «деревянность» русской эстетики, не находился ли и сам русский религиозный мыслитель и талантливый писатель в плену все той же «деревянности», национальной писаревщины, или общественного утилитаризма, может быть, только на более утонченном уровне чаемой им новой религиозности?

### **Художественность как принцип критики**

В процессе анализа художественно-эстетических взглядов одного из крупных представителей Серебряного века регулярно возникает желание вступить с ним в полемику по тем или иным конкретным положениям, особенно в оценке тех или иных сторон художественного творчества известных русских писателей. Две причины удерживали меня от этого. Во-первых, такая полемика, в общем-то, не имеет большого смысла, когда речь идет об истории культуры. И, во-вторых, ее в какой-то мере предупредил сам Мережковский, охарактеризовав свой метод критики как «субъективно-художественный» и обосновав его правомерность и значимость. И здесь мне возразить совершенно нечего — аргументация моего уважаемого визави из недалекого прошлого предельно убедительна и во много совпадает с моим пониманием этого предмета.

Размышляя о литературной критике, русский мыслитель показывает, что теоретически можно выделить два метода критики. Один строго научный и объективный. Его впервые попытался применить И.Тэн. И он имеет свои преимущества, однако на нынешнем уровне, когда почти совершенно не разработана «эстетическая психология», он мало эффективен. При этом Мережковский убежден, что деятельность в этом направлении, т.е. «исследование законов творчества, его отношение к законам психологии и социальных наук, взаимодействие художника и культурно-исторической среды могут быть в будущем весьма плодотворны» (II, 157). Однако сегодня более эффективным и более разработанным является «субъективно-художественный метод», к которому он относит лучшие критические работы Сен-Бёва, Гердера, Лессинга, Карлейля, Белинского. В рамках этого метода «критик превращается в самостоятельного поэта», только творит он не на основе реальной действительности, как обычный поэт, а имея

перед глазами мир искусства. «Поэт-критик отражает не красоту реальных предметов, а красоту поэтических образов, отразивших эти предметы. Это поэзия поэзии», может быть более бескровная и бледная, чем настоящая поэзия, но принципиально новая, порождение XIX в. с его жаждой свободы духа и безграничного познания. И красота критики нередко предстает даже более привлекательной, чем самого произведения, ибо «в отражении красоты может быть неведомое, таинственное обаяние, которого вы не найдете даже в самой красоте» (158). Между прочим, этот тезис подтверждается всей литературно-критической деятельностью самого Мережковского. Его критические эссе и описания в эстетическом плане часто значительно более привлекательны, чем анализируемые им произведения или писатели.

Мережковский, между тем, настаивает, и вполне убедительно, на том, что субъективно-художественный метод критики имеет не только художественное значение (здесь все-таки более бледная поэзия, сознает он сам, чем в анализируемых оригиналах), но и научное. «Тайна творчества, тайна гения иногда более доступна поэту-критику, чем объективно-научному исследователю» (158). Интуиция поэта часто глубже проникает в анализируемое произведение, чем холодный взгляд ученого. Другое дело, что основная масса критических работ не является ни научной, ни художественной критикой, чем и профанируется вообще значимость литературно-критической деятельности. Основу субъективно-художественной критики составляет «живая любовь» критика к анализируемому произведению, к его автору (220). И при этом необходимым условием такой критики является художественный талант критика — «художественная, а не ремесленная форма самой критики» (221). Мережковский обладал таким талантом, может быть, даже в большей мере, чем талантом собственно художника, писателя, где идеологически-дидактический уровень нередко преобладал у него над собственно художественным. Поэтому многие его критические статьи и книги являются весомым аргументом в пользу защищаемого им метода.

В предисловии в сборнике «Вечные спутники» Мережковский говорит о трех видах критики, к сожалению, не разъясняя их подробно и аргументируя не очень убедительно: научная критика, объективная художественная критика и критика субъективная. Последнюю, будучи ее приверженцем, он ставит выше всего. Первая критика имеет пределы, т.к. «всякий предмет исследования может быть исчерпан до конца»; вторая тоже ограничена, «ибо раз навсегда может дать писателю верную оценку и более не нуждаться в повторениях», а вот третья — более гибкая, ибо по определению зависит от субъекта крити-

ки, т.е. предельно изменчива и значит имеет неисчерпаемые возможности: «...критика субъективная, психологическая, неисчерпаемая, беспредельная по существу своему, как сама жизнь, ибо каждый век, каждое поколение требует объяснения великих писателей прошлого в своем свете, в своем духе, под своим углом зрения» (310). Мережковский предстает здесь предтечей художественно-эстетической герменевтики всего XX в., которая с позиций многих новейших психологических, философских, эстетических, искусствоведческих открытий, нового эстетического сознания практически заново переписала всю историю культуры и искусства. И этот процесс продолжается постоянно. Мережковский был, пожалуй, первым, кто ясно осознал его значимость и необходимость и обозначил как «субъективно-художественный», имея в виду под субъектом и личность критика, и целую эпоху, поколение, направление.

Объективной основой субъективной критики является само искусство, его выдающиеся достижения, признанные человечеством за великие, классические, которые служат многим поколениям людей как бы окнами в иные миры, при том разные для различных поколений. Каждое поколение видит сквозь эти окна новые миры, открывшиеся только ему. В этом глубинный смысл и значение гениальных произведений искусства. «В органическом, произвольном процессе творчества гений, помимо воли, помимо сознания, неожиданно для самого себя, приходит иногда к таким комбинациям чувств, образов и идей, глубину и значительность которых дано оценить только отдаленным поколениям читателей» (I, 86). И только субъективная критика на основе сотворчества с художниками прошлого может помочь своим современникам сформировать эти оценки, пережить эти глубины.

«Субъективная критика именно потому, что в ней есть сочувственное волнение, потому, что она отражает живые впечатления читателя, в которых всегда до некоторой степени воспроизводится творческий процесс самого автора, может иногда открыть внутренний смысл произведения лучше и вернее, чем критика исключительно объективная, которая стремится к бесстрастной исторической достоверности» (там же). Настоящий критик представляется Мережковскому творцом, почти равным самому анализируемому автору, почти пророком. «Критика, в своем высшем пределе, не только может, но и должна быть творческой. <...> Спор критики с поэзией давний и ненужный спор. Муза критики и муза поэзии — родные сестры. Критика есть оценка, но и сама оценка может быть — нет, должна быть ценностью, это и значит — критика должна быть творчеством, поэзией,

так же как поэзия должна быть глубочайшей мыслью о жизни, судом над жизнью — критикой. Критика — не только суд над прошлым и настоящим, но и предсказание будущего: пророчество. Да, вот вечное, хотя и забытое имя критика — пророк. Имя это наше, русское по преимуществу» (I, 315–316).

Мережковскому самому очень хотелось быть пророком. Он, как и многие другие представители Серебряного века, ощутил какие-то новые и достаточно сильные волны духовной энергии, всколыхнувшие человечество начала XX в., и стремился понять, увидеть, предсказать, куда же они понесут человечество. Ему, как и многим его духовно чутким современникам, представлялось, что это волны духовного возрождения человечества после засилья материализма и позитивизма в сознании, культуре, искусстве. Он предчувствовал это возрождение. Увы, сегодня, столетие спустя после блестящего взлета культуры, искусства, духовности Серебряного века, мы уже не видим никаких признаков подобного возрождения. Пророчества наших духовно озаренных предшественников пока не сбываются, а многие их (особенно Соловьева, Розанова, Бердяева, самого Мережковского) конкретные находки в сфере художественно-эстетического сознания реализуются, но в дискурсах, парадигмах, контекстах, совершенно далеких от тех, в которых они возникли. Вот уж прав был Мережковский, что каждое новое поколение видит предшественников в своем свете, осмысливает их достижения по-своему и черпает от них то, что требуется современному Чичикову и о наличии чего у себя они даже не подозревали.

P.S. В этом плане (и к парадоксальности исторического бытия культуры) небезынтересно обратить внимание на оценку художественного творчества самого Мережковского одним из «субъективных» критиков и его младшим современником, стоявшим на традиционной ортодоксальной позиции, — известным мыслителем того времени И.А.Ильиным. В целом он негативно относился ко всему творчеству Мережковского — и к его философско-религиозным исканиям и метаниям, и к его художественному наследию. Интересно обратить внимание на то, что ему не нравится в творчестве Мережковского-писателя. Это, сказали бы мы сегодня, всеобъемлющий эклектизм, творческий произвол по отношению к историческим фактам и событиям, свободное обращение с архивными и историческими документами в художественных произведениях, масса сознательно введенных противоречий и т.п. художественные вольности. В романе «Леонардо да Винчи» из 1000 страниц половину занимают свободно истолко-

ванные исторические выписки, дневники и т.п. материалы. Так поступает он во всех своих «исторических» романах. Мережковский историческим материалом, сетует Ильин, «распоряжается без всякого стеснения... выдумывает свободно и сочиняет безответственно; он комбинирует добытые им фрагменты источников по своему усмотрению — заботясь о своих замыслах и вымыслах, а отнюдь не об исторической истине. Он комбинирует, урезает, обрывает, развивает эти фрагменты, истолковывает и выворачивает их так, как ему целесообразно и подходяще для его априорных концепций»<sup>8</sup>.

Сегодня, между тем, почти любой писатель «продвинутой» или постмодернистской ориентации именно так и обращается с историческим и культурным материалом, попадающим ему под руку. Взять хотя бы У.Эко, М.Павича и множество других авторов, имя которым сегодня «легион». В одном из последних романов У.Эко «Баудолино» искажение истории, исторических документов и событий (равно создание новой истории, равно нового мифа и т.п.) сознательно положено в основу романа: фальсификация истории как новая, не менее реальная история в полипространствах духовной культуры современности, псевдоистория, развлекающая (= развивающая) читателя *пост*-культуры. Баудолино — это гениальный профессиональный лжец, или «мифопорождающая машина» (согласно Эко), — почти точный автопортрет его создателя, хором отметили литературные критики. Подобными же экспериментами в продвинутой отечественной науке *пост*-культуры занимаются сегодня Г.В.Носовский и А.Т.Фоменко, произвольно перетасовывая всю историю человечества<sup>9</sup>.

Ильин в 1930-е гг. с возмущением и негодованием выводит «тезисы», на которых основаны все романы Мережковского: «...в мире нет никакого зла; если кто говорит — нет никакого Бога, то это тоже хвала Господу; кто служит ангелу зла, тот мудр; это хорошо, когда женщины публично показываются голыми; злодей должен иметь ангельски-благочестивое лицо; все хорошо, все свято — и так далее, без конца. <...> Ложное истинно. А истинное ложно. Это — диалектика? Извращенное нормально. Нормальное извращенно. Вот искренно-верующая христианка — от христианской доброты она отдается на разврат конюхам. Вот христианский диакон, священнослужитель алтаря — он мажет себе лицо, как публичная женщина, и постоянно имеет грязно-эротические похождения в цирке. ...Христос тождествен с языческим богом Дионисом. ...Преступление изображается как упоительное. Смей быть злым до конца, или не стыдись» и т.д. и т.п.<sup>10</sup> Все это и многие подобные «сблазны» русский благочестивый мыслитель, для которого идеалом в литературе был И.С.Шмелев, с удив-

лением и возмущением обнаруживает в творчестве Мережковского, который, сетует он, «считался самым серьезным кандидатом на премию Нобеля» и был крайне популярен на Западе<sup>11</sup>.

Сегодня, понятно, без возмущения (иное время на дворе), но все-таки с некоторым удивлением мы можем констатировать, что все обнаруженное русским религиозным мыслителем в художественном творчестве Мережковского стало расхожей монетой в *пост*-литературе и *пост*-культуре второй половины XX в., возведено в норму, в своего рода литературный канон, только вот о русских истоках этой «нормы» мало кто знает. И истоки эти, что парадоксальнее всего, обнаруживаются в творчестве религиозного писателя и мыслителя, который предчувствовал и чаял грядущее духовное возрождение человечества, откровение Третьего Завета, новое пришествие Господа...

Есть над чем задуматься.

### Примечания

<sup>1</sup> *Белый А.* Арабески. М., 1911. С. 414.

<sup>2</sup> Здесь и далее работы Мережковского цитируются по следующим изданиям с указанием номера книги (римская цифра) и страницы в ней (арабская цифра):

I. — Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. М., 1991; II. — Эстетика и критика. Т. I. М., Харьков, 1994; III. — Л. Толстой и Достоевский. М., 2000.

<sup>3</sup> Подробнее см.: *Бычков В.В.* Парадоксы эстетического сознания (или постмодернистский менталитет) Василия Розанова // Искусствознание. 2/03. М., 2003. С. 510–534; *Он же.* «Подпольный шалунок» Василия Розанова — предвестник *пост*-культуры // Полигнозис. № 4 (24), 2003. С. 36–55.

<sup>4</sup> Далее изложение идет по статье Мережковского «Балаган и трагедия» (цит. по: I, 256–258).

<sup>5</sup> Подробнее о моем понимании художественного образа и символа см.: *Бычков В.В.* Эстетика: Краткий курс. М., 2003. С. 232–251.

<sup>6</sup> *Мережковский Д.С.* Грядущий хам // *Мережковский Д.С.* 14 декабря. *Гиппиус-Мережковская З.Н.* Дмитрий Мережковский. М., 1991. С. 541.

<sup>7</sup> См: II, 146; 477 и др.

<sup>8</sup> *Ильин И.А.* Одинокий художник: Статьи. Речи. Лекции. М., 1993. С. 146.

<sup>9</sup> См. хотя бы их книгу: Империя. Русь, Турция, Китай, Европа, Египет. Новая математическая хронология древности. М., 1996.

<sup>10</sup> *Ильин И.А.* Указ соч. С. 159–160.

<sup>11</sup> Там же. С. 161.