

Д.С. МЕРЕЖКОВСКИЙ О СМЫСЛЕ ПОСТИЖЕНИЯ ИСТОРИИ*

Аннотация. В статье исследуются принципы художественно-исторического познания Д.С. Мережковского, отраженные писателем в дискурсивных текстах (дневниковых записях, литературно-критических статьях, эссеистической прозе). В ходе анализа выявляется коррелятивная соотношение формирующейся гносеологической концепции и художественной практики, осмысляются истоки эстетизации и мифологизации истории в творчестве Мережковского-романиста.

Ключевые слова: Мережковский, эстетическая позиция, религиозно-философская проблематика, принципы художественно-исторического познания, эстетизация истории, автометаописание.

В интеллектуальной рефлексии писателя проблема художественно-исторического познания занимает немаловажное место, являясь одним из путей формирования нового отношения к прошлому. Для Мережковского, стоящего у истоков кардинального обновления культуры, художественный и рефлексивный способы постижения природы искусства являются взаимодополнительными. Размышления о целях и характере постижения минувшего: об искусстве как Богопознании, эстетических преимуществах временной дистанции, диалектике знания и любви и др. – высказывались в дневниках, записных книжках, письмах, литературно-критических статьях и эссеистической прозе, включаясь в широкий философско-эстетический контекст. Цель данной статьи – выявление принципов художественно-исторического познания, отраженных писателем в начале творческого пути и получивших развитие в 1910–1920-е годы.

Эстетическая позиция Д.С. Мережковского определяется в 1890-е годы. Автор трилогии «Христос и Антихрист» на первых порах объяснял свое обращение к исторической тематике истощенностью в литературе современной проблематики и постижения человеческой психологии в романах И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского: «На путь исторических романов я был натолкнут совершенно фатально. Тургенев, Толстой,

Достоевский исчерпали всю душевную жизнь современного русского человека» [1]. Но, судя по зафиксированным в записных книжках суждениям писателя, сопровождавшим процесс создания первого романа трилогии «Юлиан Отступник», у него были не только тактические, но и иные, более веские – познавательно-эстетические – причины выбора далекого прошлого в качестве объекта изображения. Размышляя о принципах художественно-исторического познания, автор пришел к пониманию, что в эпоху распада духовных ценностей (а именно так им воспринималась современность) историческая дистанция может дать *со-бытийную* основу повествованию, упорядочить «разорванный» мир.

Мережковский обращается к романной форме в «нероманную» эпоху, когда и эпос, и драма проникаются доминирующим в искусстве конца XIX – начала XX вв. лирическим чувством. При этом его собственный поэтический опыт, эксплицировавший не «страсти чувства», а «страсти ума», выразил потребность времени в предельном расширении границ лирического переживания, вплоть до религиозно-философского постижения личностью смысла истории. Художественные искания Мережковского, ориентированные на создание масштабного повествования о судьбе человечества и смысле истории, сопровождаются напряженными попытками сформулировать свои эстетические и религиозно-философские воззрения.

Парадоксально, но Д.С. Мережковский в своих раздумьях об искусстве менее всего был озабочен сугубо эстетическими проблемами, чисто литературными открытиями. Писатель, много думавший и писавший о литературе, практически не оставил размышлений о «тайнах ремесла», психологии творчества. «Искусство – безнадежный плач человеческой души о Боге», – записал он в 1891 году. Верность этой «формуле» писатель сохранял на протяжении всей творческой жизни.

В «Записной книжке 1891 г.» вопрос о цели литературы и культуры включается в контекст экзистенциальных проблем, определяющих мироощущение автора. О чем бы ни размышлял автор записок, он неизменно возвращается к мыслям о смерти и о Боге: «Перед громадной библиотекой, обнимаю-

* © Дронова Т.И.

щей величайшие создания человеческого духа всех веков и всех народов, я думаю: среди этих бесчисленных книг глубокого знания и мудрости, и гения, среди всех книг, которые когда-нибудь напишутся в грядущем, нет ничего, по значению равного двум простым и страшным словам: «ты умрешь» <...> Все, что я делаю, все, что чувствую, все, что думаю, стремится к этой мысли и ею кончается: она обозначает наклон моей жизни» [2].

Познание тайны смерти, которую нельзя разъяснить усилиями ума, и обретение сердечной любви к Богу – вот, по мнению Мережковского, подлинная цель искусства: «Во всех наших познаниях, нравственных идеалах, созданиях искусства недостает чего-то последнего и единственно нужного <...> Одни туманно и безотчетно назвали Его Непознаваемым, другие – несовершенным и бедно Богом, но нельзя назвать Его так, чтобы сердце содрогнулось и почувствовало: «вот оно». А между тем, если вынуть эту тайну, эту невидимую, соединяющую нить из наших познаний, из образов красоты, – все они падают и рассыпаются, как зерна жемчуга, когда вынимают из ожерелья скрытую нить, на которую они были нанизаны» [2: 349]. Как видим, при всей нечеткости религиозных представлений молодого писателя, уже в начале творческого пути Богопознание осознается им как основа эстетического творчества.

Автор «Записной книжки 1891 г.» формулирует вопрос, ответом на который станет вся последующая художественная, литературно-критическая и публицистическая деятельность писателя: «Кто знает будущее? Способен ли человеческий дух на новый и, может быть, на самый великий из подвигов, способен ли он превратить этот беспредельный ужас перед смертью в беспредельную любовь к Богу» [2: 351]. Через 20 лет, в 1911 году, в предисловии к первому Полному собранию сочинений Д.С. Мережковский, подводя предварительные итоги, указывал на неразрывную связь между произведениями: «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» [3].

Проблемы, волновавшие писателя, требовали осмысления в контексте «Большого времени» (М.М. Бахтин). В записных книжках, дневниках, литературно-критических статьях Д.С. Мережковского не единожды встречаются суждения о роли эстетической

дистанции, благодаря которой художником достигается «одно из главных условий Прекрасного – бескорыстное отношение» к изображаемому [2: 345]. Выбор далекого прошлого в качестве объекта изображения предстает в размышлениях автора как обусловленный характером его эстетических и философских исканий.

Начало 1890-х годов – время сомнений писателя в собственном даровании, поиски цели искусства. Главной «наградой» художнику, обреченному «работать, не будучи никогда уверенным, что в работе есть смысл», является, по мнению начинающего прозаика, надежда «открыть новую красоту и сделать ее понятной немногим людям» [2: 345]. Тема поиска новой красоты – центральная в раннем творчестве Мережковского. Он не ограничивает осмысление красоты как эстетического феномена рамками искусства, данная категория проецируется на реальность человеческого существования. «Недолжному состоянию мира», охарактеризованному в записной книжке как проявление «ожесточенной и бесконечной борьбы всех существ», отягощенных бременем себялюбия и страхом смерти, автор противопоставляет идеал «вечного мира (Pax Dei), который когда-нибудь воцарится во вселенной» [2: 346]. История воспринимается Мережковским как путь человечества к «грядущему божьему Миру», а искусство как «краткое перемирие», «залог» пресуществления истории и, таким образом, как выход из истории в будущую «вечность». Он искал не столько новых художественных форм, сколько путей преображения истории. При этом искусство обретает роль провозвестника будущего, а история эстетизируется.

Считая одним из главных условий Прекрасного «бескорыстное отношение, т. е. такое, в котором отрекаешься от эгоизма, от самолюбия, от зависти, от личной вражды, от физического страха смерти, от чувственности» [2: 345], видя в этом величайшее эстетическое и нравственное значение искусства (по мнению автора записной книжки, они оба совпадают), Мережковский именно на этих основаниях объявляет созерцание красоты целью истинного художника. Вопрос о роли временной дистанции решается писателем в эстетической плоскости. «Бескорыстное отношение объясняет то, почему всё чужое и далекое кажется прекраснее близкого, почему историческое прошлое прекраснее современности. Для горожанина нет ничего прозаичнее улицы его собственного города <...> Но через несколько веков для человека, чуждого

теперешней борьбе людских эгоизмов, покажется пейзаж нашего современного города с его фабриками, магазинами и банкирскими конторами, таким же поэтическим, как для нас панорама Венеции с ее тюрьмами или древнего Рима с ареной для кровавых зрелищ» [2: 346]. Таким образом, художественное осмысление минувшего имплицитно несет в себе «поэтическое обобщение», а переживание встречи с искусством – его «бескорыстное созерцание» – дарует «счастье», «спокойствие», «отдых» в качестве прообраза грядущего «вечного мира».

В системе ценностей Мережковского счастье, отождествляемое со спокойствием, занимает одно из ведущих мест. Оно дается человеку в момент созерцания красоты. Современникам, «людям конца XIX века, слишком торопливым и нервным», по мнению автора «Записной книжки», «недостаёт спокойствия» [2: 354]. Писатель предлагает в качестве равноправных два аргумента в пользу «спокойствия» – культурологический (гений Гете, главная сторона которого, заключалась в спокойствии) и библейский (отсылка к цитате из III Книги Царств, где Господь является своему пророку не в буре, не в вихре, не в блистании молнии, а в тишине) [2: 354]. В художественном творчестве Д.С. Мережковского использование разных подходов для описания одного и того же явления станет одним из определяющих повествовательных принципов.

«Бескорыстное отношение» к прошлому, по Мережковскому, не исключает, а, напротив, предполагает личностный характер переживания «живой вечной красоты» минувшего. Восхищение Элладой – одна из ведущих тем раннего творчества писателя. В очерке «Акрополь» (1897) значимость личностного характера встречи с античной культурой утверждается в прямой лирико-публицистической форме. Для автора, ощущающего в своей душе бремя всех двадцати «болезненных, мятущихся и скорбных веков», встреча с Элладой – прекрасное остановившееся мгновение, приобщающее к вечности: «И не было времени: мне казалось, что это мгновение было вечным и будет вечно» [4]. Выход из истории, как видим, связывается с художественным созерцанием. Чаение остановки, конца истории – одна из определяющих интенций творчества писателя, поразному реализующаяся в его философии истории на разных этапах исканий.

В 1910-е годы, в период работы над трилогией «Царство Зверя», писатель вступа-

ет в спор с учеными о путях исторического познания. Целью историка Д.С. Мережковский считает преодоление «бездны времени – бездны смерти», «воскрешение мертвых», а «средством» – «чудо любви»: «Знание есть любовь. Не имея любви к предмету, можно иметь о нем сведения, но нельзя иметь знания <...> Знать о предмете можно только увидев его изнутри. Таким внутренним видением, ясновидением обладает сочувственный опыт, опыт любви <...> Истинное знание есть дело не одного ума, но и воли, чувства, всех духовных сил человека. Совершенное знание – совершенная любовь. Если это верно для других областей знания, то больше всего для истории. Во всех других – познающий имеет дело с тем, что есть; в истории – с тем, что было и чего уже нет. Предметы всех других знаний современны познающему; предмет истории отделен от него временем. А бездна времени глубже и безвозвратнее всех бездн пространства <...> Бездна времени – бездна смерти <...> Предмет истории – то, что жило и умерло и будет снова жить вечно, воскреснув в нашем познании. История есть *воскрешение мертвых* – последнее чудо знания, чудо любви [5].

Как видим, научному познанию противопоставляется «субъективное» – познание истории, которое не только не исключает, но, напротив, предполагает активную роль познающего. Гарантией объективности, как и в начале творческого пути, писатель считает временную дистанцию: «Океан с берега кажется плоским; чтобы поднялся горизонт, нужно самому подняться; отойти от великого, чтобы измерить величие. Столетие нужно было Петру, чтобы отразиться в «Медном Всаднике», и полстолетия – двенадцатому году, чтобы отразиться в «Воине и мире» [6].

В статье, посвященной В.В. Розанову (1913), Д.С. Мережковский подчеркивает роль дистанции, временной и бытийной, как условия объемного («скульптурного»), то есть объективного видения исторической личности в противовес недистанцированному, плоскому («барельефному»): «Суд потомства, живых над умершим, может быть правым; суд живых над живым всегда неправ. Современники для нас как плоские фигуры на барельефах: мы видим их с одной стороны. Смерть должна отделить человека от жизни, от плоскости, сделать барельеф изваянием, чтобы мы увидели его со всех сторон и могли судить о нем как следует» [5: 184].

В апелляции к «суду потомков» имплицитно присутствует гносеологическая

установка писателя. Осмысление духовных проблем современности через обращение к «большим масштабам мирового прошлого» (Н. Бердяев) и будущего являлось для Д.С. Мережковского одним из главных условий художественно-исторического познания. Временная дистанция представлялась писателю способом достижения художественной объективности, а ретроспекция и перспектива, обращение к «началам» и «концам» – методом постижения смысла истории. На протяжении творческого пути менялся объем времени, определяющий масштаб ретроспективы и перспективы, к которым прибегал писатель, чтобы понять смысл исторического существования современного человечества, но неизменным оставался метод познания.

В эмигрантские годы в книге «Атлантида – Европа. Тайна Запада» (1931) Д.С. Мережковский, обобщая свой предшествующий творческий опыт, предложил отточенную «формулу» постижения смысла истории. По мнению писателя, от «бесконечного прогресса» «освобождает эсхатология, метод религиозно-исторического познания, не менее точный, чем все научные методы. Чтобы понять середину – всемирную историю, надо видеть ее начало и конец; чтобы понять смысл пути, надо видеть, откуда и куда он ведет» [7]. По мнению ряда современных исследователей, «начало» и «конец» являются неотъемлемыми конструктивными элементами художественного текста как смыслового целого, реализующего авторскую картину мира [8]. Рассматривая художественный текст как сложно организованный смысл, Ю.М. Лотман делает акцент на том, что «все его элементы суть элементы смысловые» [9]. Отношение к истории как к художественному тексту, который каждым поколением читается по-своему, эксплицируется Мережковским как ведущий метод познания минувшего в эссеистической прозе эмигрантского периода.

Метафорический образ «Истории-Книги», нуждающейся в прочтении, впервые появляется в «Тайне Трех» (1925). Автор уподобляет великие культуры прошлого текстам, написанным на непонятном последующим поколениям языке: «<...> Весь Египет – один бесконечно развивающийся свиток с иероглифами. Вся живопись – иероглиф, и все иероглифы – живопись. Люди, растения, животные, звезды – все явления природы – письмена, начертанные Божьим перстом, вещие знаки, знамения. Для нас они уже темны» [10]. Мережковский не разграничивает, а, напротив, сопрягает/соединяет разные зна-

чения слова «Книга»: библейское понимание мира как книги Бога (Исх. 32, 32-33) и представление о религиозных культурах прошлого как текстах, содержащих коды прочтения божественных знаков. Каждая культура имеет свой язык описания, «алфавит» которого неизвестен, нуждается в реконструкции.

Люди современных безрелигиозных культур, по мнению писателя, утратили способность не только непосредственно постигать «язык Бога» (читать «Книгу мира»), но и внимать откровениям, содержащимся в ушедших культурах. «Может быть, не случайно именно в наши дни, дни великого нечестия, снова открылись святыне книги древности – Египет, Вавилон, Ханаан, Иран, Хеттея, Эгея-Пред-Эллада – в своих непостижимых тайнах и таинствах» [10: 68]. Для понимания позиции Мережковского – читателя «Книги истории» принципиальное значение имеет сакрализация всех интерпретируемых текстов. Не только природа («Книга Бога»), но и отдельные культуры, и даже произведения великих людей (религиозных деятелей, мыслителей, писателей) воспринимаются им как Священные тексты, обладающие религиозным смыслом, истолкование которого приближает к постижению тайны мира.

Рефлексия автора о характере чтения «святых книг древности» включает мысль о необходимости их «понимания» (сочувственно-любовного проникновения, разъяснения). Не используя термина герменевтика, писатель предлагает подход, опирающийся на широкую традицию античности и христианского средневековья в истолковании мифов и сакральных текстов: «<...> Книги перед нами открыты, а мы ничего в них не видим, не умеем читать или читаем, не понимая, потому что чужую веру не может понять тот, кто сам не верует» [10: 69]. Подлинное понимание требует напряжения всех духовных сил человека, дара интуитивного прозрения: «Мы читаем книгу мира, как малограмотные люди, не отрывая глаз от страницы и водя пальцем по строкам; и, только тогда, когда чья-то быстрая, как молния, рука, перевертывает страницу, мы видим, что мелькает что-то «написанное сбоку на полях», может быть, самое важное, но мы не успеваем прочесть: чтобы успеть, нужны другие глаза, те «вещие зеницы», что бывают только у пророков» [10: 97].

Свою задачу Мережковский видит в том, чтобы вернуть современному человечеству утраченные смыслы, заново открыв забытые «тексты – культуры», процитировав, пересказав, переинтерпретировав сви-

детельства духовной жизни предков и, тем самым, приблизив современное человечество к истине через опыт исканий ранее живших поколений. Авторская рефлексия по поводу рецепции «Книг истории» предстает в эссеистической прозе эмигрантского периода как автометаописание. Сам же метод «чтения» текста истории и образ «реципиента» (художника – историка – философа в одном лице) формируется в творчестве Мережковского-романиста и литературного критика – уже в начале 1890-х годов.

Предлагая свое прочтение/переосмысление «текстов – культур» и, тем самым, утверждая мысль о единстве определенной культуры как об открытом единстве, предполагающем обнаружение/раскрытие все новых и новых смысловых ценностей, Д.С. Мережковский оказывается, на наш взгляд, предтечей того понимания прошлого, которое получило свою реализацию в концепции культурного диалога М.М. Бахтина: «В каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры <...> Чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже <...> Без *своих* вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных)» [11]. Отношение к прошлому как к художественному тексту приводит Мережковского к формированию эстетизированной концепции минувшего, определяющей неомифологический характер его романских повествований [12].

Подводя итоги, подчеркнем, что зафиксированные в дневнике размышления Д.С. Мережковского о возможностях художественно-исторического познания соотносятся с его собственно романским творчеством. В 1890-е годы они являются инструментом формирования эстетической позиции, фактором, влияющим на художественную практику, в 1910 – 1920-е – автометаописанием, вбирающим опыт создателя трилогий «Христос и Антихрист», «Царство Зверя» и романов эмигрантского периода – «Тутанкамон на Крите» (1924) и «Мессия» (1927).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Из записей Анатолия Викторовича Половцова (1849–1905), писателя и государственного деятеля. Цит. по: Соболев А.Л. Д.С. Мережковский в работе над романом «Смерть богов. Юлиан Отступник» // Д.С. Мережковский. Мысль и слово. – М., 1999. – С. 45.
2. Мережковский Д.С. Записная книжка 1891 г. / Публикация М.Ю. Кореневой // Пути и миражи русской культуры. – СПб., 1994. – С. 348.
3. Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. I. – М.; СПб., 1911. – С. 1.
4. Мережковский Д.С. Эстетика и критика. Т. I – М., 1994. – С. 317.
5. Мережковский Д.С. Было и будет. Дневник 1910–1914; Невоенный дневник. 1914–1916. – М., 2001. – С. 115.
6. Мережковский Д.С. Больная Россия. – Л., 1991. – С. 122.
7. Мережковский Д.С. Атлантида – Европа. Тайна Запада. – М., 2007. – С. 28.
8. См.: Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 2005.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 2005. – С. 24.
10. Мережковский Д.С. Тайна Трех. Египет – Вавилон. – М., 2003. – С. 205.
11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 333–335.
12. См.: Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. – Вып. 3. (Учен. Зап. Тартуского гос. ун-та. – Вып. 459); Чепкасов А.В. Неомифологизм в творчестве Д.С. Мережковского 1890 – 1910-х годов: Автореф. дисс... канд филол. наук. – Томск, 1999.

T. Dronova

D.S. MEREZHKOVSKIY ABOUT THE MEANING OF COMPREHENSION OF HISTORY

Abstract. The article looks into the principles of art and historical knowledge of D. Merezhkovskiy, reflected by the writer in his discursive texts (diary entries, literary criticism, essays). The analysis uncovers the correlative relationship of the emerging gnoseological conception and art practice and interprets the sources of aestheticism and mythologizing of history in Merezhkovsky's romanianic works.

Key words: D. Merezhkovsky, aesthetic position, religio-philosophical range of problems, foundations of literary-historical cognition, aesthetic appeal of history, auto-meta-description.