

## Дуализм стиля Д. Мережковского

Начало XX века в России — явление уникальное и прежде всего своей культурной атмосферой, в которой удивительным образом соединились, по словам Н. Бердяева, "чувство заката", предчувствие надвигающейся катастрофы и "новые зори"<sup>1</sup>. А когда мир раскалывается, то трещина, согласно афоризму Г. Гейне, проходит сквозь сердце поэта. Достаточно яркое подтверждение тому Д. Мережковский, который не только обостренно почувствовал и осознал в своей душе "схватку" двух столетий, но и поразительно точно угадал грандиозный, вселенский характер этого перелома. А потому все многообразие мира, его "многомерную конфликтность"<sup>2</sup> он сводит к универсальному противостоянию двух абсолютных начал — Христа и Антихриста. Эти трансцендентные глубины обнаруживаются, например, в нравственных понятиях "правда" и "ложь"; эстетических "реализм" и "романтизм"; равно как и в социально-политических "революция" и "реакция": "Христос — религиозный предел всякой революции; Антихрист — религиозный предел всякой реакции"<sup>3</sup>.

Именно эта человечески-творческая способность Мережковского к "прорыванию" и "углублению" до последних пределов, до "страшной метафизической антиномии", ведет его к обретению себя в особой стилиевой форме, основной структурный закон которой мы определяем как **дуализм генерализующего, сущностного характера**.

Он проявляется в склонности художника к глобальным обобщениям, универсалиям, острейшим столкновениям крайностей на всех уровнях формы и раньше всего на словесном, где Мережковский творит особую оксюморонную форму — **редуцированный или ослабленный оксюморон**. Последний не сводит противоположности воедино, а наоборот, разводит их, обнажая и даже укрупняя контраст. Это могут быть различные эмоциональные и лексические диссонансы ("грешная и святая земля", "благополучный ужас", "дряхлые младенцы"), а также сравнения и метафоры, построенные по принципу столкновения различных семантических сфер, прежде всего высокой и низкой ("Книги из библиотеки, как женщины из публичного дома"<sup>4</sup>). Однако нигде эти разнообразные оксюморонные формы не вызывают ощущения переходности, зыбкого единства. Напротив, всюду четко прочерченные противоположности, сводимые разве только по высочайшей степени накала.

В этом же направлении максимального обнажения полюсов возникают в тексте художника многочисленные пары антонимов, как лексических (день - ночь, прошлое - настоящее, правда - ложь...), так и контекстуальных, то есть не являющихся таковыми по своему словарному значению, но втянутых в орбиту оппозиции: **"революция сделалась республикой. насилие — свободой, бунт — послушанием"**[15, 21]. Но и те, и другие едины в своем откровенном стремлении, углубив противостояние, выйти за рамки единичного и стать универсальными симболи-

ческими оппозициями. И здесь мы вплотную подходим к особой природе мерещковской символики, основанной на активизации обобщающего, типологизирующего начала и ослаблении ассоциативного, многозначного. Рассмотрим действие этого механизма более подробно.

"Эпидемия всемирности" (Ж. Нива), охватившая русских символистов, в немалой степени берет свое начало в творчестве Д. Мережковского, чьи символы отличаются поистине универсальным характером. Пронизывая различные культурные слои и контексты, они обретают максимальную смысловую насыщенность, становятся метасимволикой. Так, и апокалиптический Зверь, и телесная красота, и ложь, и середина, и плоскость (ложная глубина), и Человекобог, и Грядущий Хам (самодержавие, ортодоксальное христианство и хулиганство), и терроризм — все эти самоценные и далекие друг от друга понятия и явления в критике и публицистике Мережковского сводятся в единый, отличающийся монументальной обобщенностью образ — Антихриста. При этом все многообразие читательских ассоциаций неуклонно и последовательно направляется автором в нужное русло с целью преодолеть туманность символической полисемии, упростить, выделить главное.

Ведущая роль в этом процессе генерализации отводится мифологическим именам и сюжетам — в случае с Мережковским — античным и христианским. Так, в сборнике "Вечные спутники" основную смыслообразующую функцию выполняет мифологическая антитеза Аполлон/Дионис, воспринятая Мережковским в ницшеанской трактовке — свет/тьма, порядок/ хаос, а символическая антиномия целомудрие/ сладострастие в письме к Розанову уточняется с помощью двух мифологических имен — Артемиды (невесты) и Афродиты (жены).

Но, безусловно, доминирующее положение в творчестве художника занимает миф о Христе и Антихристе, в свете которого рассматриваются противостояние Богочеловека и Человекобога ("Чехов и Горький"), индивидуализма и мещанства ("Грядущий Хам"), революции и реакции ("В обезьяньих лапах") и т. п. В результате подобного мифологического "выпрямления" образы и понятия утрачивают свою конкретность, что позволяет автору свободно смешивать их. Например, в ряду символических аналогов Антихриста у Мережковского оказываются реальные исторические лица — Петр I, Аракчеев, провокатор Азеф, а также литературные персонажи — Вий, Смердяков, Лопахин, Лука. Причем, каждый раз сближение происходит на основании некоторой устойчивой, надличной идеи. Так, образный ряд Аракчеев - Смердяков - Лопахин - Антихрист объединяет идея хамства в мерещковском понимании этого слова<sup>5</sup>. Отождествление Антихриста с Азефом и горьковским Лукой (показательно само имя героя) обусловлено их лживой природой, а параллель Вий - Аракчеев - Антихрист становится возможной благодаря их звериной сущности (в случае с гоголевским героем и Антихристом — нечеловеческой, в случае с Аракчевым — бесчеловечной).

Таким образом, думается, у нас есть все основания говорить о двунаправленности символики Мережковского, выражающей основной принцип его стилевой структуры. Стремясь к сверхобобщенности сим-

вола, он одновременно упрощает его и схематизирует, а "смысловая вертикаль" символа (термин Н. Барковской) не столько расширяет круг его значений, сколько углубляет и уточняет, создавая пространственные символические ряды и сводя постепенно все их многообразие к простейшим, неразложимым формулам "+" или "-". Однако справедливости ради следует заметить, что на такие крайние меры ("убийство" живого поэтического слова<sup>6</sup>) художник идет сознательно, дабы сломать существующие стереотипы, расширить эстетические и художественные горизонты современного ему искусства.

В этой связи обращает на себя внимание колористика Мережковского, которая, на наш взгляд, может служить достаточно ярким и убедительным примером такого обновления художественной формы. Дело в том, что автор подчеркнуто и последовательно антиимпрессионистичен, что расценивается нами как выражение его протеста против всего случайного, мгновенного, против мимолетности впечатления. Более того, вместо сверкания всех цветов спектра — строгое и лаконичное двуцветье (главным образом черно-белое), которое предельно оголяет контраст, а то и одноцветье. Например, единственным цветовым пятном в тексте может быть эпитет: "Белый клобук", "багряный Зверь", "желтая опасность" — но это всегда цвет "локальный", то есть "постоянный, неизменный, градуированный лишь в своей светлоте"<sup>7</sup>.

В этой своей категоричности, в стремлении "доискаться" до самой сути удивительно близок Мережковскому Петров-Водкин, который, как верно заметил Д. Сарабьянов, тоже "ищет формулы века, а не десятилетия"<sup>8</sup>. А потому его знаменитый красный конь отличается предельной цветовой насыщенностью: кажется, будто "на нем завершилось, достигнув конечной точки, вообще возможное "восхождение" цвета"<sup>9</sup>.

Нарастающее противоборство контрастных начал особенно наглядно заявляет о себе в синтаксическом строе нехудожественной прозы Мережковского, где синтаксические конструкции различаются не только тональностью (книжная и просторечная), но и самим типом построения. С одной стороны, "благородный лаконизм" в духе Чехова и логичность. Отсюда — множество вводных слов, указывающих на порядок мысли, философские обобщения, избытие определительных конструкций в форме категорического суждения, где "мысль является без покровов <...> холодная, обнаженная, по выражению Баратынского, "острая, как луч"[18, 265]. ("Китайцы — совершенные желтолицые позитивисты <...>" [14, 9]; "истинное богостроительство есть богочеловечество" [15, 101]). Их большинство, и они интересны еще и тем, что отсутствие глагола разрушает интонационную целостность фразы, придавая ей некоторую **дробность, резкость**.

В меньшей степени это же ощущение вызывает смена предельно коротких, оголенных до элементарной структуры простых предложений, из которых автор выстраивает более сложные и даже целые абзацы: "Чашу хаоса наполнил Космос. Чашу Космоса наполнил Логос. Чашу Логоса наполнит Дух"<sup>10</sup>.

Кроме того, в высшей степени узнаваемой приметой авторского стиля является подчеркнутая симметричность конструкций

(показательны сами названия произведений: "Асфодели и ромашка", "Лев Толстой и Достоевский", "Христос и Антихрист" и др.), которые стремятся буквально к зеркальному тождеству. И тогда части сложного предложения или соседние простые сохраняют одинаковую последовательность членов и различаются, помимо подлежащего, только модальностью или залогом сказуемого, а то и просто отрицательной частицей ("Гений борется и побеждает, талант борется и не побеждает"<sup>11</sup>). И даже усложнение предложений идет параллельно, а потому не нарушает этой зеркальности.

С другой стороны, поэтические конструкции Д. Мережковского отличаются некоторой **затянутостью** и **интонационной плавностью**. Они "утяжелены" обильными цитатами, ветвистыми предложениями, сравнениями и бесчисленными уточняющими образованиями. Однако ощущения размытости, аморфности и хаотичности, как это ни странно, у читателя не возникает. И главным образом благодаря тому, что даже "длинноты" подчинены сверхзадаче автора — сфокусировать наше внимание на сущностном. При этом наиважнейшая роль отводится повторам (от самых примитивных, тавтологических, до развернутых градаций), которые не столько передают экспрессию, сколько обнажают ключевое слово, задавая тем самым четкую направленность авторской мысли и упорядочивая конструкцию. Особенно показателен и убедителен в этом плане прием, который С. Аверинцев называет "возведением существительного как бы в квадрат"<sup>12</sup>: "царь царей", "позор позоров", "сердце наших сердец"

Таким образом, синтаксис выявляет еще одну уточняющую вариацию бинарной стилевой структуры Д. Мережковского — резкость, энергичность, предельную простоту, что делает его прозу "**сжатою, как стихи**" [18,256], но в то же время плавность и затянутость. Однако и в том, и в другом случае он поражает своей стройностью и упорядоченностью.

Еще более драматично ощущается двунаправленность авторского стиля в сюжете, главным образом как действие двух противоположных тенденций: к геометрической стройности, заданности и даже некоторому примитивизму, с одной стороны, и к усложнению формы, с другой. Дело в том, что все тематическое многообразие произведений Мережковского сводится к единой устойчивой сюжетной модели, воспроизводящей логику гегелевской триады. Однако автора такая предсказуемость ничуть не смущает. Более того, несмотря на все упреки критики в безжизненном схематизме, он последовательно идет к дальнейшему упрощению своей стилевой формы — превращает триаду в диаду.

Причины подобного сокращения обусловлены, на наш взгляд, откровенно полемическим характером творчества художника. Причем речь идет не столько о религиозно-философской полемике ("Семь смиренных", "О новом религиозном действии..."), сколько об эстетической. Заявляя о новых принципах формотворчества, Мережковский вынужден был четче и резче очерчивать свои идейные и стилевые позиции, максимально "напрягать образ" (Д. Сарабьянов). Таковой представляется нам вообще участь любого нового искусства. Подтверждением то-

му — тенденция к неопрIMITивизму в отечественном художественном авангарде начала XX века, сблизившая, например, супрематизм К. Малевича, кубизм Н. Альтмана и гротескный символизм М. Шагала.

К аналогичному результату — укрупнение. "прелесть нагой простоты" (С. Бочаров) — приводит также уже отмеченная склонность художника к симметрии, что дает о себе знать прежде всего в расстановке персонажей: Лев Толстой — Достоевский, Чехов — Горький, Аракчеев — Фотий. Причем логика противопоставления как бы нарочно "выпячивается", выставляется напоказ, на сей раз в немалой степени благодаря особой природе литературного героя. Вслед за Л. Гинзбург назовем его героем-символом<sup>13</sup>.

Дело в том, что Мережковского меньше всего интересует человек как "социальное животное". И в своем стремлении освободить характер от всего внешнего и случайного он идет до конца, отказываясь не только от социальной и исторической обусловленности, но и от индивидуальных черт, сводя все многообразие живой личности к абстрактной, надличной идее. В этом смысле Аракчеев противопоставлен Фотию не как человек, а как власть государственная — церковной, как земля — небу. Л. Толстой — Достоевскому как плоть — духу.

Но антиномичность становится поистине навязчивой идеей автора, и, будучи приверженцем мистического идеализма, он усугубляет внешнюю противоположность персонажей внутренней раздвоенностью каждого в отдельности. Неслучайно типичной в творчестве художника становится ситуация мучительного выбора между двумя **правдами**, которая заставляет героя жить в "болезненном напряжении" душевных сил, "в повышенной температуре", а следовательно, позволяет Мережковскому "**обнажить** сокровенные, в нормальном состоянии не проявляющиеся, **глубины** характера" [18, 221]. Душа Лермонтова (ст. "М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества.") мечется между пошлостью и "великим духом", Скотом Чурбановым и Ангелом. Петр I (ст. "Теперь или никогда") вынужден выбирать между церковью и просвещением. Так намечается способность героев к оборотничеству, что однако не лишает образ определенности, ибо, разводя полюса в качественном отношении ("+", "-"), Д. Мережковский как всегда сводит их по мощи. Например, в Толстом уживаются два человека: лже-христианин старец Аким и подлинный язычник дядя Ерошка. Подобно тому и у Достоевского два лица — Великого инквизитора — "предтечи Антихриста" и старца Зосимы — "предтечи Христа".

Как видим, философский закон двойного отрицания, воплощенный в гегелевской триаде, понимается художником буквально: основная антиномия удваивается, точнее, раздваивается, создавая громоздкие кристаллографические фигуры, о которых в свое время писали А. Белый<sup>14</sup> и Е. Лундберг<sup>15</sup>. В результате структура утрачивает былую прозрачность и обретает качество "усложнившейся двойственности" (В. Эйдинова). Но это сложность особого рода. Если у Мандельштама, как справедливо замечает исследовательница, за счет качественного разнообразия составляющих антитез она ощущается как "колебательность" стиля ("мир потерял опору, сдвинулся, исказился"<sup>16</sup>),

то у Мережковского структура сохраняет свою стабильность, ибо многочисленные антиномии не столько дополняют, сколько усиливают друг друга, благодаря единой направленности — устремленности к глубинной сути, к абсолютным началам.

Таким образом, становится очевидным, что развернутое, ступенчатое сюжетное построение в той же мере является следствием авторского стремления к абсолютной ясности и исчерпанности идеи, что и сокращение формы.

Кроме того, тенденция к многократному раздвоению находит выражение у Мережковского и в других формах, прежде всего в перекличке тропов и лейтмотивов. Последние, несмотря на внешнюю их свободу и хаотичность, находятся в строгом подчинении общему стилевому закону (заостренный, сущностный дуализм), а потому тексты художника — это всегда стройная система, а не запутанный лабиринт.

Итак, подводя итог, еще раз подчеркнем существенные для понимания природы стиля Д. Мережковского моменты.

Во-первых, это настойчивая устремленность автора к созданию оригинальной стилевой формы, основным структурным законом которой становится откровенный дуализм генерализующего (укрупняющего, заостряющего) характера. Именно ему подчиняются все стороны поэтики Д. Мережковского: оксюморонный характер слова и основных словообразов; универсально-схематическая символика; резкий, "сжатый" и в то же время затянутый синтаксис; предсказуемый и одновременно многоуровневый сюжет и т. д.

Во-вторых, несмотря на множественные формы своего проявления, стиль художника "постоянно возвращается к себе"<sup>17</sup>, обнаруживая устойчивую бинарную структуру и не вызывая ощущения "пестрой мозаики", свойственной, например, Ахматовой<sup>18</sup>. Дело в том, что обобщенно-рационалистический тип эстетического преобразования мира Мережковским задает определенную логику движения формы: от внешнего, частного к существенному и универсальному — к противостоянию двух абсолютных начал, которое "мерцает" всюду, придавая его построениям резкую определенность и даже "жесткость".

В-третьих, данная стилевая форма рассматривается нами как результат антитетичности мышления художника, в котором, в свою очередь, как в зеркале, отразился катастрофизм реальной исторической ситуации в России конца XIX — начала XX веков.

Кроме того, думается, что столь откровенная "стилевая агрессия" Мережковского объясняется также и просветительской установкой автора, включившегося в грандиозную стилевую перестройку, которую совершала русская литература в начале века. Он перерастает тесные рамки символизма, установленные во многом им самим, и намечает существенные пути для дальнейшего развития художественного сознания.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Самопознание // Вехи. Сб. статей о русской интеллигенции. Свердловск, 1991. С. 163.

- <sup>2</sup> Эйдинова В. Дуалистическая природа стилиа О. Мандельштама // XX век: Литература. Стиль. Екатеринбург, 1994. Вып. 1. С. 82.
- <sup>3</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1914. Т. 16. С. 35. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием арабскими цифрами тома и страниц.
- <sup>4</sup> Письма Д. С. Мережковского к А. В. Амфитсерову // Звезда. 1995. №7. С. 166.
- <sup>5</sup> "Одного бойтесь — рабства и худшего из рабств — мещанства — и худшего из всех мещанств — хамства, ибо воцарившийся раб и есть черт — <.. > грядущий князь мира сего. Грядущий Хам." [14, 37].
- <sup>6</sup> См.: Белый А. Магия слова // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 135.
- <sup>7</sup> Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов: Очерки. М., 1971. С. 53.
- <sup>8</sup> Там же С. 45.
- <sup>9</sup> Там же. С. 52.
- <sup>10</sup> Мережковский Д. Записная книжка 1919 — 1920 // Вильноск. 1980. № 6 С. 143.
- <sup>11</sup> Мережковский Д. Записная книжка и письма // Русская речь. 1993. № 4. С. 31.
- <sup>12</sup> Аверинцев С. Вячеслав Иванов // Иванов В. Стихотворения и поэмы. М., 1976. С. 31.
- <sup>13</sup> Мы опираемся на типологию литературного героя Л. Гинзбург (См.: Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979. С. 127, 128).
- <sup>14</sup> Белый А. Мережковский // Луг зеленый. М., 1910. С. 143, 144.
- <sup>15</sup> Лундберг Е. Мережковский и его новое христианство. СПб., 1914. С. 35, 36.
- <sup>16</sup> Эйдинова В. Указ. соч. С. 82.
- <sup>17</sup> Там же С. 86.
- <sup>18</sup> О мозаичности стилиа А. Ахматовой см.: Эйхенбаум Б. О прозе и поэзии. Л., 1986. С. 384, 389; Эйдинова В. Идеи М. Бахтина и "стилевое состояние" русской литературы 1920 — 1930-х годов // XX век: Литература. Стиль. Екатеринбург, 1996. Вып. II. С. 12.

**В. А. Осанкина**

## **Библейская символика в поэтической медитации В.А. Жуковского**

Природа Библии символична. Самые ранние исследователи Библии выделяли три смысловых пласта св. Писания: телесный ( буквальный, историческо-грамматический), душевный (моральный), духовный (аллегорическо-мистический)<sup>1</sup>. "Схоласты зрелого средневековья превратили триаду в четверицу, различив рассудочно-аллегорический и собственно "духовный", или "анагогический" ("возводящий душу ввысь") смыслы как два различных уровня (это различие до некоторой степени предваряло романтическую теорию символа в его отличие от аллегии)<sup>2</sup>.

Романтизм тоже говорит на языке символов. Ф. Шеллинг сознательно противопоставляет классической аллегии символ и миф как органическое тождество идеи и образа: "Образ - не то что сам предмет, и в то же время он всё равно как сам предмет- в этом смысле образ со-