

УДК 82.09
ББК 83

М.С. Баликова

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО
В ТРАКТАТЕ
Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО
«Л. ТОЛСТОЙ
И ДОСТОЕВСКИЙ»**

Исследуется наиболее значительная работа Мережковского-критика – трактат «Л. Толстой и Достоевский». Анализируются случаи обращения автора к примерам и параллелям из сферы изобразительного искусства. Рассматриваются пронизывающие трактат сравнения русских писателей с создателями произведений живописи и скульптуры, в том числе с мастерами Возрождения. Показывается, что представления Мережковского о необходимости синтеза творческих устремлений Толстого и Достоевского составляют основу размышлений критика-философа о движении русской культуры от утраченной пушкинской гармонии через преодоление антитезы плоти и духа, язычества и христианства к их сознательному, глубокому и окончательному соединению и, в итоге, ко всемирному религиозному возрождению.

Ключевые слова: *Мережковский, Возрождение, изобразительное искусство, русская литература, религия, синтез явлений.*

DOI 10.23683/1995-0640-2017-3-12-18

Баликова Мария Сергеевна – аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова
Тел.: 8 (916)198-11-03
E-mail: masha.balickova@yandex.ru

© Баликова М.С., 2017.

Книга Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1900 – 1902) произвела сильное впечатление на современников. Даже после грандиозных исторических пертурбаций Д.П. Святополк-Мирский в статье «Русская литература после 1917 года» (1922), адресованной иностранцам, заявлял, что Мережковский сохраняет «свое место среди второстепенной классики – <...> благодаря такому шедевру критики, как “Толстой и Достоевский”» [Святополк-Мирский, 1990, с. 128].

«Жизнь», «творчество» и «религия» Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского в этом трактате предстают в широком историко-культурном контексте, наиболее значимым элементом которого выступает эпоха Возрождения. В трактовке европейского Ренессанса Мережковский делает акцент на том, что, по его мнению, «на Западе <...> совершилось первое подготовительное Возрождение, которое принято было за возрождение “языческое”, потому что от Рафаэля до Гёте и Ницше бессознательно искало оно “Святой Плоти” в язычестве, не найдя её в старом христианстве, с его бесплотной святостью» [Мережковский, 2000, с. 209]¹. Писатель полагает, что «второе и окончательное, не языческое, а христианское Возрождение, которое найдёт Святую Плоть, потому что будет искать её <...> в самом христианстве», должно совершиться и уже «начинается <...> ежели не в <...> русской церкви, то около неё и близко к ней, именно в русской литературе» [с. 209]. Размышления автора трактата о пути к этому «окончательному» Возрожде-

нию сопряжены с представлением о необходимости синтеза творческих устремлений, «религий» двух великих русских писателей.

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

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

Достоевский тоже сравнивается со знаменитым живописцем Возрождения. Автор трактата говорит об отмечающем рисунки второго и романы первого сочетания «искусства» и «науки», их «новом *соединении* (курсив автора. – М. Б.), которое предчувствовали величайшие художники и учёные и которому нет ещё имени» [с. 151]. По мысли Мережковского, для Достоевского, равно как и для Леонардо, «фантастическое составляет иногда самую сущность действительного», «оба они

ищут и находят “вещественное, как сон”, в последних пределах реально-го» [с. 185].

Противоположность же миросозерцания и творческих стилей Леонардо, заглянувшего «в бездну духа», и Микеланджело, заглянувшего в «бездну плоти» [с. 185], дублируется, согласно Мережковскому, в противоположности Достоевского и Толстого. В этих рассуждениях исследователя возникает и фигура Рафаэля, «желавшего быть соединителем двух полюсов итальянского Возрождения». Но если Рафаэль – подчёркивает Мережковский – «следовал за Леонардо и Микеланджело», то «в русском возрождении» мыслителю видится «совершенно обратная тройственность», поскольку «наш Рафаэль, Пушкин, предшествует Л. Толстому и Достоевскому». Воспринимая «религиозное созерцание Плоты» у Толстого как «тезис», а «религиозное созерцание Духа» у Достоевского как «антитезис русской культуры», Мережковский предлагает «заклЮчить, по закону “диалектического развития”, о неизбежности русского синтеза, который по своему значению будет в то же время всемирным». И неизбежность «последнего и окончательного Соединения, Символа» в «высшей, чем у Пушкина, потому что более глубокой, религиозной, более сознательной гармонии» (во всех случаях курсив автора. – М. Б.), по Мережковскому, неоспорима [с. 187].

Предваряя положение о «неизбежном синтезе», Мережковский прибегает к «портретированию» – создаёт и вспоминает созданные современниками писателей словесные описания внешности, лица каждого из них. «Если лицо завершающего гения есть по преимуществу *лицо народа* (курсив автора. – М. Б.), – рассуждает он, – то ни во Льве Толстом, ни в Достоевском мы ещё не имеем такого русского лица. Слишком они ещё сложны, страстны, мятежны. В них нет последней тишины и ясности, того благообразия, которого уже столько веков бессознательно ищет народ в своём собственном и византийском искусстве, в старинных иконах своих святых и подвижников» [с. 89]. Говоря в другом месте трактата об иконописи, Мережковский обращает внимание на то, что иногда «старинные московские иконописцы в церквах рядом со святыми изображали Гомера, Гезиода, Еврипида, Платона и прочих, “их же в неверии касашся благодать Духа Св.” – сказано в Иконописном Подлиннике» [с. 210 – 211]. Этим примером автор работы стремится доказать мысль, что «преображённое язычество включается в христианство, преобразённая плоть включается в дух» [с. 210]².

Характеризовать «патриархальное счастье» и быт дома Толстых с его подлинными или мнимыми благополучием, спокойствием, незыблемостью складывавшихся веками традиций Мережковскому позволяет также обращение к искусству портрета, в данном случае уже не словесного, а живописного, – к портретам предков, составляющим неотъемлемый элемент интерьера и духа дворянской усадьбы. Не без иронии исследователь пишет: «Да, деды и прадеды, бабушки и прабабушки, которых старинные портреты смотрят со стен весёлых яснополянских покоев, с выражением заботы в глазах, свойственной глазам предков –

“только бы дома было всё благополучно!” – могут быть спокойны: дома всё благополучно, всё по-старому: как было при них, так есть и будет. <...> И лица предков благосклонно улыбаются в потускневших рамах» [с. 46].

Прибегает Мережковский и к использованию сравнений писателей с художниками. Так, он отмечает, что если «описания Пушкина напоминают лёгкую водяную темперу старинных флорентийских мастеров или помпейскую стенопись с их ровными, тусклыми, воздушно-прозрачными красками, не скрывающими рисунка, подобными дымке утренней мглы», то у Толстого «более тяжёлые, грубые», но при этом и «более могущественные масляные краски великих северных мастеров: рядом с глубокими, непроницаемо-чёрными и всё-таки живыми тенями – лучи внезапного, ослепляющего, как будто насквозь пронизывающего, света, который вдруг зажигает и выдвигает из мрака какую-нибудь отдельную черту – наготу тела, складку одежды в стремительно-быстром движении, часть искажённого страстью или страданием лица, и даёт им поразительную, почти отталкивающую и пугающую жизненность». Подмеченную им особенность художественной манеры Толстого исследователь связывает с тем, что писатель, по его наблюдению, «будто <...> отыскивает в доведённом до последних пределов естественном – сверхъестественное, в доведённом до последних пределов телесном – сверхтелесное» [с. 95]. Здесь непревзойдённый «тайновидец плоти» сближается – по крайней мере, в восприятии Мережковского – с «тайновидцем духа» Достоевским, здесь как бы просвечивают очертания грядущего синтеза, в необходимости которого убеждён автор трактата.

Выразителен образ прозрачного сосуда с мерцающей внутри него влагой, к которому обращается Мережковский, рассуждая об отношении Достоевского к религии: «К старому, презренному сосуду, в котором заключается драгоценная влага, прикоснулся он (Достоевский. – М. Б.) с любовью: и на огонь его любви ответным огнём закипела казавшаяся мёртвой влага; стеклянные стенки сосуда задрожали, зазвенели; тысячелетняя плесень вдруг отпала от них, как чешуя, – и снова сделались они прозрачными: мёртвые, мертвящие догматы снова сделались живыми, живящими символами» [с. 334]. Сравнение с сосудом, сквозь стенки которого просвечивает наполняющая его влага или огонь, представляется существенным как для Мережковского-аналитика литературы, так и для Мережковского-критика и Мережковского-романиста 1890-х гг. В разных вариациях этот образ возникает, помимо трактата «Л. Толстой и Достоевский», в созданных до него статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892; публ. 1893) и романе «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (1890 – 1892, первое отдельное издание – 1896, под заглавием «Отверженный»), а позднее – в работе «Гоголь и чёрт» (1903; 1906). Примечательной реминисценцией в этом контексте выглядит фрагмент из воспоминаний И. В. Одоевцевой, где мемуаристка признаётся, что ей «Мережковский всегда казался <...> более духовным, чем физическим существом», и поясняет: «Душа

его не только светилась в его глазах, но как будто просвечивала через всю его телесную оболочку» [Одоевцева, 2001, с. 522].

Возвращаясь к существенному для литературно-критического сознания и стиля Мережковского уподоблению писателей мастерам изобразительных искусств, отметим интересную закономерность, прослеживающуюся на протяжении всего трактата: Достоевский в подавляющем большинстве случаев сравнивается с живописцем, тогда как на долю Толстого приходится, наряду с отдельными (упомянутыми выше) аллюзиями на живопись, больше сравнений с ваятелем. Приведем несколько примеров. Вспоминая начало «Преступления и наказания», Мережковский пишет об изображении автором «петербургского воздуха», о возникающей у писателя «глубине картины» [с. 164]. Кроме того, в Достоевском его восхищает способность создать такой портрет одного из персонажей его последнего романа – Фёдора Павловича Карамазова, – который «становится слишком живым, как будто художник, переступая за пределы искусства, заключил в полотно и краски нечто волшебное, сверхъестественное – душу того, с кого писал портрет, так что почти страшно смотреть на него: кажется, вот-вот пошевелится и выступит из рамы, как призрак» [с. 144]³. «Изображения» же «человеческих личностей» в произведениях Толстого «напоминают» Мережковскому «те полувыпуклые человеческие тела на горельефах, которые, кажется иногда, вот-вот отделятся от плоскости, в которой изваяны и которая их удерживает, окончательно выйдут и станут перед нами, как совершенные изваяния, со всех сторон видимые, осязаемые; но это обман зрения: никогда не отделятся они окончательно, из полукруглых не станут совершенно круглыми – никогда не увидим мы их с *другой стороны*» [с. 115, курсив автора. – М. Б.]. Созданный Толстым образ Наполеона, уподобляющийся Мережковским «анатомическим рисункам» (на что было указано выше), сравнивается исследователем также и с изваянием, причём изваянием с «безглазым», «безвзорным» лицом, какие бывают у «мраморных статуй со слепыми белыми зрачками» [с. 222].

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

Проходящее через трактат «Л. Толстой и Достоевский» сравнение писателей XIX в. с мастерами Ренессанса, а также уподобление созданных романистами образов произведениям живописи и скульптуры позволяют Мережковскому раскрыть мысль о движении русской культуры от утраченной пушкинской гармонии через преодоление антитезы

плоти и духа, язычества и христианства к их сознательному, глубокому и окончательному соединению и, в итоге, ко всемирному религиозному возрождению.

Примечания

¹ Далее страницы этого издания указываются без отсылки к источнику.

² Та же мысль, но применительно уже не к русским писателям XIX в., а к Еврипиду, проводится Мережковским и в статье 1902 г. «О новом значении древней трагедии», где автор апеллирует к «изображению древнего трагика под ликом Спасителя в Вяжицком монастыре в храме святого Николая» [Мережковский, 2007, с. 744 – 745]. Изображения, в том числе иконописные, где соединяются языческие и христианские образы, фигурируют также в художественной прозе Мережковского, в частности в романах трилогии «Христос и Антихрист».

³ Мотив «оживающего» портрета, изображения (только не вербального, а живописного) обретёт своё место и в художественной прозе Мережковского, главным образом в романе «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1894 – 1898, первое отдельное издание – 1901).

Литература

Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб.: Наука, 2007. 907 с.

Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. 588 с.

Одоевцева И. На берегах Сены <фрагмент> // Д. С. Мережковский: Pro et contra: Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников: Антология. СПб.: Изд-во «Русская Христианская гуманитарная академия», 2001. С. 504 – 538.

Святополк-Мирский Д. П. Литературно-критические статьи (вступительная статья и примечания В. В. Перхина) // Русская литература. 1990. № 4. С. 120 – 154.

References

Merezhkovskii D.S. *Vechnye sputniki. Portrety iz vsemirnoi literatury* St.-Petersburg: Nauka, 2007, 907 p. (In Russian).

Merezhkovskii D.S. *L. Tolstoi i Dostoevskii*. Moscow: Nauka, 2000, 588 p. (In Russian).

Odoevtseva I. Na beregakh Seny <fragment>, *D. S. Merezhkovskii: Pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo Dmitriia Merezhkovskogo v otsenke sovremennikov: Antologiya*, St.-Petersburg: Izd-vo "Russkaya Khristianskaya akademiya", 2001, pp. 504-538. (In Russian).

Sviatopolk-Mirskii D.P. Literaturno-kriticheskie stat'i (vstupitel'naya stat'ia i primechaniya V. V. Perkhina), *Russkaya literatura*, 1990, no 4, pp. 120-154. (In Russian).

Maria S. Balikova (Moscow, Russian Federation)

The Fine Arts in the D. S. Merezhkovsky's Treatise «L. Tolstoy and Dostoevsky»

The most significant work of Merezhkovsky-critic – a treatise «L. Tolstoy and Dostoevsky» – is explored. The author's examples and parallels from the sphere of the fine arts are analyzed. Penetrating the treatise

comparisons of Russian writers with the creators of paintings and sculptures, including masters of the Renaissance, are discussed. It is shown that the Merezhkovsky's statement that there is a need for a synthesis of creative aspirations of Tolstoy and Dostoevsky is the basis of the critic-philosopher's thinking about the movement of Russian culture from Pushkin's lost harmony by overcoming the antithesis of flesh and spirit, paganism and Christianity, to their conscious, deep and final connection and, ultimately, to the world-wide religious revival.

Key words: *Merezhkovsky, the Renaissance, the fine arts, Russian literature, religion, the synthesis of phenomena.*

Maria S. Balikova – post-graduate student of the history of the newest Russian literature and modern literature process dpt. of the philological faculty of Moscow State University of M.V. Lomonosov. Phone: 8 (916)198-11-03, e-mail: masha.balickova@yandex.ru