

Ключевые слова: Мережковский, эстетика, красота, искусство, символизм, символ, образ, литература, поэзия.

Бычков Виктор Васильевич

Доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, сектор эстетики, Институт философии РАН, лауреат Государственной премии РФ, Москва
ORCID ID: 0000-0003-4977-2223
vbychkov48@yandex.ru

Key words: Merezhkovskii, aesthetics, beauty, art, symbolism, symbol, image, literature, poetry.

Vychkov Victor V.

PhD, Professor, Chief Researcher, Institute of Philosophy, The Russian Academy of Sciences, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-4977-2223
vbychkov48@yandex.ru

БЫЧКОВ В.В.

У истоков эстетики русского символизма: Дмитрий Мережковский

Мережковский одним из первых в России выступил против упрощенного реализма и позитивизма в искусстве. Сущность искусства он усматривал в красоте, а не в «тенденции», ибо был убежден, что красота и жизнь целостны и нераздельны, а искусство как носитель красоты считал «солью человеческой жизни». Эстетическое качество искусства он называл «поэзией» и возводил его к божественным началам мира. Художник в своем творчестве руководствуется «волей к прекрасному» и на этой основе создает подлинные произведения высокого искусства. Мережковский убежден, что искусство символично в своей основе, но только символисты усмотрели это, связав художественные символы и образы с красотой и религиозными устремлениями. Смысл будущего «нового идеального искусства» Мережковский видит в духовных исканиях с помощью художественных средств выражения, в стремлении искусства к новой религиозности и теургии.

BYCHKOV VICTOR V.

At the Source of the Aesthetics of Russian Symbolism: Dmitrii Merezhkovskii

Merezhkovskii was one of the first in Russia to argue against simplified realism and positivism in art. According to him, the essence of art is beauty, and not a particular “trend,” because he was convinced that beauty is inseparable from life, and art as a bearer of beauty is the “salt of human life.” He called the aesthetic quality of art “poetry” and traced it back to the divine foundations of the world. In his creative act, the artist is guided by the “will to beauty,” and upon this foundation he creates true works of high art. Merezhkovskii is convinced that art is symbolic in its foundations, but it is only the Symbolists who have intuited this by means of linking artistic symbols and images with beauty and religious aspirations. Merezhkovskii sees the meaning of the future “new ideal art” in spiritual quests by means of artistic expression, as well as in art aspiring for new religiosity and theurgy.

Когда речь заходит о русском символизме, среди его родоначальников и старших символистов всегда называют имя Дмитрия Мережковского, известного писателя, мыслителя, литературного критика того времени. И это вполне справедливо. Во всяком случае, если иметь в виду некоторые аспекты эстетики символистов. Мережковский одним из первых в России конца XIX – начала XX века заговорил о художественности, эстетическом качестве литературы и искусства, о красоте как сущностном принципе искусства. Именно на этой позиции стояли в то время и Брюсов, и Блок, и Вяч. Иванов, ибо усматривали именно в эстетическом качестве искусства путь к выражению незримого в зримом. Вокруг Мережковского в начале столетия, по словам Андрея Белого, «образовался целый экспорт новых течений, из которых все черпали», на его вечерах «воистину творили культуру» [1, с. 414].

Духовный и культурно-созидательный пафос Мережковского 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 являлся на протяжении практически всей своей творческой жизни. Мережковский входил в русскую культуру и литературу, когда в ней были сильны реалистические, социально и демократически ориентированные тенденции. Он и сам во многом – представитель и сторонник общественно значимой литературы, однако эту значимость он понимал несколько по-иному, чем Чернышевский, Некрасов или, тем более, Писарев. Главным и сущностным для Мережковского и в литературе, и в искусстве в целом всегда оставалась *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 литературных произведений можно понять, что он мыслил его в традициях классической эстетики – как выражение и созидание красоты, прекрасного. Именно с этим критерием Мережковский подходит к литературе, никогда не забывая выявить особенности художественного языка анализируемого писателя или художника, акцентировать на них внимание. Может быть, это не всегда удавалось ему сделать 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 писаек, которые «не испытали *живой жизни* и не познали *живой красоты*» [7, с. 160]. Живой же 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 придачок, 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» [7, с. 159].

В этих суждениях фактически сформулировано эстетическое *sredo* Мережковского, которым он руководствовался на протяжении всей жизни. Искусство составляет соль человеческой жизни, без него жизнь страшнее смерти, а в самом 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 может воскликнуть: «ибо воистину *нужно людям только бескорыстное*

и *бесплезное*», имея в виду эстетическую квинтэссенцию литературы, ее «поэзию» [7, с. 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 автор, различие поэзии и литературы состоит в почти неуловимых нюансах, для него имеет большое значение развести их.

«Поэзия – сила первобытная и вечная, стихийная, непроизвольный 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 фактически – это дар искусства человеку, дар *художественного* творчества. Литература же «зиждется на стихийных силах поэзии так же, как мировая культура – на первобытных силах природы» [7, с. 139]. Это 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 стихотворцев и писателей. 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?» [7, с. 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, то есть художественной значимости ее, и тесно связанному (в его понимании) с ней религиозному духу. Религиозность он непосредственно связывает с эстетическим качеством, с эстетикой, ибо убежден, что «без веры в божественное начало мира нет на земле красоты, нет справедливости, нет поэзии, нет свободы!» [7, с. 224]. Сегодня многие, конечно, не согласятся со столь категоричным утверждением известного критика и талантливого писателя Серебряного века, однако все нарастающие антикультурные тенденции, процессы и явления в художественной культуре XX–XXI веков не позволяют уже так просто отмахнуться от него. Нарастающий дефицит красоты и «поэзии» в современном искусстве заставляет нас 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 [7, с. 322]. Все остальное работает только на сиюминутную утилитарную потребу социума.

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 общественно-тенденциозной ориентации он усматривал также элементы эстетического. С особой 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“» [4, с. 164].

Совершенно необоснованно, полагает русский мыслитель в канун нового века, Некрасов или Кольцов стыдились «петь вечное, то есть 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“» [4, с. 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. «Без красоты не бывает у людей ни одного великого чувства, как без света не бывает могучего пламени!» [4, с. 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» [4, с. 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» [4, с. 168]. Между тем и в самой любви народников к простому люду критик подобного ригоризма усматривал красоту, красоту этой любви, которая, по его твердому убеждению, является

одним из глубочайших родников всемирной поэзии и основана на «евангельской святине народа» [4, с. 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 и своеобразии стиля Салтыкова-Щедрина, он характеризует их как полные «смертельного яда, тайного мщения и своеобразной, если можно так выразиться, злобной красоты» [7, с. 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» [7, с. 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 подобный аспект красоты достаточно редкое, если не уникальное явление. Русская литература в этом плане изменила Пушкину, хотя и считается, что вышла из него. Возможно, только один Тургенев и остался наиболее последовательным его продолжателем. «Гений меры – гений Западной Европы», поэтому Тургенев и пленил Европу. Русская глубина Толстого и Достоевского остается чуждой Европе. Ее они удивляют и поражают своей безмерностью, а Тургенев близок 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» [7, с. 431], то есть 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 высокохудожественным языком. Размышляя о флорентийских художниках, Дмитрий Сергеевич 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» [4, с. 17].

Самой удивительной эстетической атмосфере Флоренции, убежден проживший в ней три недели Мережковский, итальянское искусство обязано гениям 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 он впервые понял, «что такое – красота» [4, с. 22]. И он в повышенно эмоциональной форме достаточно точно выражает смысл красоты как освобождения от всего суетного и преходящего в жизни: «В душу хлынула радость того великого освобождения от жизни, которое дает красота. Смешной заботы о деньгах, невыносимой 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!» [4, с. 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 удается. Сегодня мы уже хорошо знаем, что глубинный смысл эстетического опыта адекватно неопишуем. 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, подтверждая, что в своей совокупности они и близкие к ним в контексте незамысловатой заметки русского писателя вы-

ражают тот глубинный смысл красоты Акрополя, который вроде бы и не передается словами.

Возможно, этот смысл в текстах Мережковского связан с тем новым духом, новой «эстетической оптикой», как сказали бы сегодня, которая только настраивалась в конце XIX века, а нашла широкое применение только в конце XX и которую уже ощущал и сам внесознательно применял в том числе 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 замечают. 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 четвероугольные 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, легкою тенью, которая углом ложится от соседней стены на мраморную поверхность» [4, с. 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» [4, с. 23]. При этом Мережковский 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» [4, с. 25]. Современный человек, по мнению Мережковского, 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 ему эстетической ориентации художественного творчества Мережковский видит в некоей 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 предавался этим размышлениям при анализе первых рассказов молодого Чехова.

Критик с каким-то даже удивлением замечает, что при вроде бы мелочно-поверхностном взгляде на жизнь (нет огромных социально значимых полотен), а точнее – на как бы незначительные детали и нюансы современной действительности, писателю удается проникнуть в ее пугающие глубины. Особенно восхищают Мережковского чеховские описания 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 лишённому, впрочем, неопределенной, но увлекающей прелести» [4, с. 27–28].

На эти выводы, в которых, собственно, фиксируется переход эстетического чувства от переживания прекрасного («эстетического» в терминологии Мережковского) к переживанию возвышенного при восприятии природы, русского критика навел отрывок из «Степи» Чехова. В нем автор описывает экзистенциальное состояние души при созерцании звездного неба, когда от восхищения величием

и бесконечностью космоса герой новеллы приходит к ощущению своей ничтожности, одиночества в предчувствии грядущей смерти. В этом же ряду стоит и чеховское описание осенней земли как павшей 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» [4, с. 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» [4, с. 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. Приводятся убедительные примеры, как Толстой «пристает к читателю» с «короткой верхней губкой с усиками» княгини Болконской, «длинной тонкой шеей» обвиненного в шпионаже Верещагина, «тяжестью» Кутузова, «крупностью» Платона Каратаева, «маленькой пухлой ручкой» Наполеона и т.п. [6, с. 91–94]. При этом 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 безразличности, и равнодушие к ранам и крови, следствие долгой привычки, и усталость, и желание забыться» [6, с. 99]. Сборки шрама на виске и вытекший глаз Кутузова – «ничтожная телесная подробность... решает сложный отвлеченный нравственный вопрос об ответственности людей, руководящих судьбами народов» [6, с. 99]. «Особенный вкус» черноти и обилие слюны, когда дело доходит до косточки, вызывают у Ивана Ильича массу воспоминаний и переживаний [6, с. 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» [6, с. 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 – сверхтелесное» [6, с. 95]. Деталь, незначительная черта, мелкая подробность играют в художественном арсенале Толстого, доказывает Мережковский, большую роль.

Русский мыслитель тонко уловил 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 [2, с. 510–534]. Для самого Мережковского тоже был характерен в какой-то мере маргинальный подход, и, может статься, именно с ним связаны

оригинальность и особая свежесть его эстетических представлений и предпочтений, как бы изнутри подсвечиваемая особым светом. Благодаря внимательному отношению к нюансам часто достаточно тривиальные эстетические суждения русского писателя и критика начинают звучать по-новому.

Мережковский как человек традиционной Культуры в эстетике своего времени занимал срединную позицию между декадентами, представителями «чистого искусства», эстетам и их противниками – сторонниками тенденциозного, социально ориентированного искусства. Позицию и тех и других он считал односторонней и далекой от истины. Сторонники «чистого искусства», с безразличностью и высокомерием отрицавшие какую-либо «тенденцию» в искусстве, его социально значимую идейность и т.п. и признававшие только стремление к «чистой красоте», настолько затрепали и опошили 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 «мнимой эстетической», скрывающей, как правило, их индифферентизм и «полное нравственное падение» [4, с. 42]. Он убежден, что служение красоте не предполагает «отречения от жгучих интересов дня и общественного индифферентизма» [4, с. 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» [4, с. 43]. Понятно, что по-иному истинный христианин, видящий смысл своей жизни в служении людям, и не может подходить к искусству, так как он ясно сознает, что искусство – лишь часть жизни, поэтому «не жизнь – для искусства, а искусство – для жизни» [4, с. 43], хотя, как мы помним, у Мережковского присутствовало и более взвешенное и диалектическое суждение по поводу глубинного отношения «жизнь – искусство». Однако полемический дух и риторский задор нередко заставляют его занимать и крайне односторонние позиции в конкретных ситуациях, хотя 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 являлся не профессиональным философом, а художником, то есть мыслителем, которому был присущ многомерный и многоуровневый художественный опыт в подходе ко всем явлениям культуры и искусства, а главное – глубокое, аутентичное понимание 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 века. 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» [4, с. 45]. Последнее положение, сетует Мережковский, нельзя подтвердить строгой научной теорией, так как 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 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» [4, с. 46].

При этом Мережковский, в чем мы уже неоднократно убеждались, не является сторонником узко понятого общественно значимого искусства, игнорирующего эстетические качества. Идеальное произведение искусства должно быть «тенденциозным», то есть утилитарно полезным обществу, и при этом эстетически значимым, то есть 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» [4, с. 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 «актуального» искусства современности. 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» [4, с. 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 [4, с. 53]. Однако в целом излишне категоричный, предельный эстетизм Флобера, его полное равнодушие и даже презрение к человеку 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 специальным анализом высоких художественных достоинств его текстов.

Уже на основе приведенного достаточно обширного литературно-критического и культуролого-эстетического материала мы видели, что многие общие проблемы искусства постоянно интересовали Мережковского, и он время от времени проговаривал их в процессе анализа конкретных литературных произведений или художественных особенностей языка тех или иных писателей. Из основных положений классической эстетики на первый план он выдвигает *красоту* в качестве главного критерия подлинного искусства. Точнее «волю к прекрасному», которой бессознательно руководствуется художник и поэтому может спокойно изображать и уродливые, и безобразные, и хаотические явления. Творение рук его всегда будет прекрасным, то есть произведением настоящего искусства. Мережковский достаточно часто показывает это на произведениях самых разных писателей: Гоголя, Гаршина, Толстого, Софокла. У Гаршина и По он выявляет резкий контраст «обаятельного изящества формы с невыносимым ужасом внутреннего содержания», что порождает поэтический символизм, превращающий обычное вроде бы повествование «в лирическую поэму» [7, с. 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» [7, с. 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 «жесточких поэтов» – Достоевского.

При этом творческий акт понимается Мережковским как бессознательный, произвольный, органический; как результат «внутренней необходимости» истинного художника. В литературе ощутимых художественных высот писателю удастся достичь, когда тот с одинаковой любовью относится и 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» [6, с. 97].

Главный критерий искусства – *художественное совершенство*, это «единственное, чего время и обстоятельства не могут разрушить» [7, с. 204]. При этом в каждую эпоху совершенное художественное произведение является как бы в новом облике, 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 «сделались частью человеческого духа, с ним они живут и умрут только с ним» [4, с. 89]. Жизнь этих образов связана с реальными судьбами 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» [7, с. 309]. Произведения Гомера, Эсхила или Данте были для XVI века совсем не тем, чем они сделались для XVIII или XIX века. 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 подлинных произведений искусства.

Пытаясь разобраться в современном ему русском декадентстве, или символизме (для него, как и для многих его современников, это почти синонимы), где 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 некоторыми 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. 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» [4, с. 256–258]. Это «мистический романтизм второй части «Фауста», Эдгара По, Новалиса и других мистиков, а также современных символистов. Мережковский уже признает, что символисты вошли в литературу на правах полноправных ее деятелей, создавших нечто, что сохранится вечно. Хотя еще больше видит у них и слабостей.

«Третий род, редчайший, труднейший и прекраснейший: понятное о непонятном» [там же]. К нему относятся выдающиеся произведения «мистического реализма»: греческие трагедии, произведения Данте, некоторые религиозно-философские прозрения Гёте, отдельные страницы Достоевского, Ницше, некоторые стихи Лермонтова и Тютчева. И, наконец, четвертый род – «легчайший и никуда не годный»: непонятное о понятном [там же]. 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 вину. Однако Мережковский винит и читателей, которые за это «детское тщеславие быть непонятыми» осудили декадентов последним судом [там же]. 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 стал понятнее главный смысл достижений символистов (а анализируемая статья появилась в 1910 году, когда символизм в России достиг своей высшей точки и были, кстати, опубликованы многие теоретические статьи и Андрея Белого, и Вячеслава Иванова, и других символистов, и знакомство с ними явно прослеживается 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“» [там же].

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 Вячеслава 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» [там же]. 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 Гете (Гете первый назвал себя символистом), – просто

„ахиня“». Символизм, в том числе и художественный, согласно Мережковскому, открывается только для тех, кто верит в существование «иных миров», обладает опытом проникновения в них.

Сегодня, может быть, уже нельзя безоговорочно принять все эти суждения Мережковского за истину в последней инстанции. Для него религиозные и художественные символы практически идентичны, с чем трудно согласиться. И его суждения о недоступности символов для непосвященных 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 неопределимым 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⁽¹⁾.

Мережковский солидарен с символистами в понимании символической сущности искусства вообще; символизм – «это его родная стихия». Заслуга символистов состоит в том, что они осознали это и ориентировали в направлении создания художественных символов свое творчество, то есть способствовали, согласно Мережковскому, 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 всего, 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 бесстрашно любовью, такую же, как мы любим добро. Гете 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 сокровищницы 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 Лев Толстой и Федор Достоевский, и до того убедительно, что даже Леонид Андреев и Максим Горький заговорили об этом всерьез. Лет двадцать 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, то есть такими, которые не хотят жить, не отыскав религиозного смысла жизни, – знают, что без Бога ни до порога» [4, с. 258].

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 непроизвольно 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 годов XIX столетия. При этом он неоднократно подчеркивал, что создание

(1) Подробнее о моем понимании художественного образа и символа см. [3, с. 362–378].

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» [7, с. 174]. Если слова только ограничивают мысль, то «символы выражают безграничную сторону мысли» [7, с. 174]. 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 [7, с. 214].

В 90-е годы, когда во Франции набирала силу слава импрессионистов, Мережковский нередко 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» [7, с. 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 пошлomu реализму» [7, с. 177]. К этому течению «импрессионистов» ранний Мережковский относил Чехова, Фофанова, Минского, Боборыкина, Ясинского, Лескова и ряд других ныне мало известных писателей конца XIX века, у которых усматривал «предчувствие божественного идеализма» и «неутолимую потребность нового религиозного или философского примирения с Непознаваемым» [7, с. 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), то есть 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» [7, с. 293].

На рубеже XIX–XX веков 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 век показал, что упования как Мережковского, так и многих его современников на новое грядущее искусство, ориентированное на религию и идеальную реальность, искусство, предельно духовное, не оправдались, и пока нет признаков того, что нечто подобное свершится в ближайшем будущем. Сегодня мы наблюдаем совсем иные тенденции в культуре и искусстве.

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 со-

вершается переход «всего русского духа от искусства к религии, от великого созерцания к великому действию, от слова к делу» [7, с. 594]. К делу, конечно, почти революционному – этим бредила на рубеже столетий вся русская интеллигенция – преобразованию всей жизни по нравственно-эстетическим законам, то есть 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 Мережковского, вообще характерны для русского искусства, русской культуры, особенно в XIX веке. Точнее, в чистом виде этой созерцательности 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 неслестно отзывается о русской культуре и эстетике, опираясь на опыт все той же русской литературы и искусства. При общем взгляде на отечественную культуру он вынужден констатировать, что эстетика у нас «деревянная», а культура – мещанская, то есть 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» [5, с. 35].

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 такою же гениальной легкостью, как Хлестаков, сводит к двум измерениям, облегчает, сокращает, расплющивает до последней степени плоскости и краткости» [7, с. 578].

При этом Мережковский далеко не всегда упрощенческий характер русской эстетики считает негативным. Там, где упрощенный образ проявляется с неожиданной стороны, помогает по-новому взглянуть на известное явление, он уместен и вполне приемлем. И составляет одну из особенностей русской эстетики, которая весьма многогранно осмысливается Мережковским. Его не прельщает участь Чаадаева, которого он почитал, кстати, за «одно из величайших явлений русского духа» [4, с. 298]. «Уменьше 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 [7, с. 624–625].

На этот вывод Мережковского наводит новая, явно нетрадиционная метафоричность Чехова, когда тот молнию сравнивает с чиркающей спичкой, гром – со звуками хождения босиком по железной крыше, звезды с новенькими пятиалтынными, облако в чеховском рассказе похоже на ножницы, а «вечерняя степь прячется, как жиденята под одеялом». Сегодня мы знаем, что эта *всеупрощающая* эстетика захватила всю ойкумену арт-производства и превратилась из серой деревянной в анилиново-винилово-пластиковую и электронную. Однако Мережковский, естественно, не мог этого предчувствовать.

Между тем «всеупрощающая эстетика» имеет и иные, более глубокие корни, и их Мережковский видит в игнорировании русской культурой XIX века культурного наследия человечества в целом. Он усматривает «бегство от культуры», «бунт против культуры» практически у всех выдающихся русских писателей, начиная с Пушкина, Гоголя, Лермонтова и кончая Достоевским и Толстым [7, с. 146, с. 477]. И это бегство выросло не на пустом месте, а опирается на глубин-

ный, стихийный бунт против культуры русского народа [7, с. 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» [7, с. 476], Мережковский усматривает этот бунт, утверждая, что и для Пушкина «природа – древо жизни, культура – древо смерти, Анчар» [7, с. 492]. Духовно-эстетический аристократизм Пушкина восставал против затхлой, периферийной, мещанской 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» [7, с. 459].

На этом «мрачном фоне русской литературы» [4, с. 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 общественной практике. 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?

Список литературы:

- 1 *Белый А.* Арабески. Книга статей. М.: Мусагет, 1911.
- 2 *Бычков В.* Парадоксы эстетического сознания (или пред-постмодернистский менталитет) Василия Розанова // Искусствознание, 2003, № 2. С. 510–534.
- 3 *Бычков В.* Эстетическая аура бытия: современная эстетика как наука и философия искусства. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.
- 4 *Мережковский Д.* Акрополь: Избранные литературно-критические статьи. М.: Кн. палата, 1991.
- 5 *Мережковский Д.* Грядущий хам / [Соч.] Д.С. Мережковского. СПб.: М.В. Пирожков, 1906.
- 6 *Мережковский Д.* Лев Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000.
- 7 *Мережковский Д.* Эстетика и критика. Т. 1. М.; Харьков, 1994.