



Б. ЭЙХЕНБАУМ

Д. С. Мережковский — критик

I

Д. С. Мережковский как исследователь русской литературы и как ее «тайновидец» — это то, что требует сейчас серьезного, принципиального отпора. Импрессионизм, и в искусстве, и в критике, отжил свое время. Борьба «непосредственности» с «рассудочностью» определила внутренний пафос импрессионизма, создала его идеологию и закончилась полной его победой. Но победа обязывает больше, чем поражение. Оружие, которым побежден враг, должно храниться в Музее, как реликвия. Действовать им же после победы — это и кощунство, и бессилие. *Рассудок* побежден и унижен — тем радостнее и спокойнее должен вступить в свои права *разум*. Интуиция не может ужиться только с рассудком, ее отвергающим; для разума она — желанная сотрудница. О непосредственности можно говорить только до тех пор, пока рассудочность надеется на победу. Если этого нет — надо строить новое.

Мережковский никогда не был импрессионистом настоящим, его менее всего можно упрекнуть в «непосредственности»; он — рассудочен и силлогистичен, он — почти педант, но силлогизмы его — какие-то изменчивые, странно подвижные, точно и не силлогизмы. За ними всегда чувствуется не интуиция, а формула, в них самих мысль не вспыхивает, но тлеет, а между тем они имеют вид неожиданных открытий, озарений, потому что они — мгновенные, без ясных посылок, без соблюдения логических законов. Рассудочность, облеченный в импрессионистическую форму — вот своеобразный метод Мережковского. Недаром он на наших глазах превращается в публицистического критика: публицистика его — рассудочна и тенденциозна, но это едва замет-

но, потому что в критике он — как бы импрессионист. Публицистом трудно быть потому, что в самой практике своей он должен быть глубоко теоретичен, в самой стойкости — многосторонен и подвижен. Для критика — трудность иная: перед ним — вечно меняющийся, вечно живой мир образов, который он должен обфилософствовать, должен почувствовать в их расположении внутренние законы, приводящие их в систему, должен вскрыть их метафизическую сущность. Мережковский соединяет одно с другим, но так, что в каждом исчезает трудность: педантизм свой он скрывает в форме публицистической принципиальности, а критическому анализу сообщает импрессионистическую «легкость в мыслях». Получается нечто и чичиковски-тяжеловесное, и хлестаковски-воздушное одновременно.

Может показаться, что Мережковский возрождает старую нашу критику — недаром читал он лекцию о Белинском. Может даже показаться, что он не Белинским хочет быть, а Добролюбовым или Писаревым наших дней — так много говорит он о «сегодняшней нашей общественности». Но это только кажется. Публицистическая критика Мережковского явилась плодом разложения, и потому она — во сто раз больший грех по отношению к литературе, чем критика 60-х годов. То были, как говорит сам Мережковский, наши «рабочие будни», когда честность обязывала видеть в поэзии лишь праздник. В творчестве Писарева и Добролюбова есть свой внутренний стиль, это — наши примитивы, и, как таковые, они исторически обоснованы и оправданы. За Мережковским и в нем самом — не будни, но пир, почти оргия. Он не только пил новое и хмельное вино русского декаданса, но и сам творил его, сам растил для него виноградники и лелеял сок. Отрицать это Мережковский и не дерзает: мы, говорит он, декаденты, «дети ночи» по преимуществу. И потому те новые будни, та «сегодняшняя общественность», к которой он теперь призывает и ради которой отрекается от «вчерашнего декадентства» — не просто будни и даже не великий пост, смысл которого — подготовить душу к принятию грядущих светлых дней, а что-то другое. Положение Мережковского — очень серьезное, и тем серьезнее, что он его, по-видимому, не понимает. Он хочет избавиться от «вчерашних» болезней — «индивидуализма, одиночества без общественности», хочет «выздороветь» и стать «сегодняшним». Само по себе это желание ничего дурного не знаменует, но оно страшно *обязывает* человека. Каяться в своих грехах труднее, чем совершать их, потому что настояще, глубокое покаяние требует величайшей искренности, величайшего благородства. Отре-

каться от своего «вчера» легко, но трудно сделать это так, чтобы новое «сегодня» не усомнилось, не заподозрило. Можно очутиться «в страшном промежутке», между «вчера» и «сегодня», если в отречении будет хоть один неверный звук, хоть одно придуманное слово. «Сегодня» радостно принимает новых членов, но оно всегда — строгое, пытливое, оно всегда вслушивается внимательно в то, как отрекаются от своего «вчера». И вот этого-то Мережковский, очевидно, не понимает.

«К Некрасову мы были неправы в нашем декадентстве вчерашнем, — пишет Мережковский, — будем же неправы и к Тютчеву в нашей сегодняшней общественности, чтобы восстановить правоту последнюю, понять и соединить обоих». Мне не хочется говорить о том, что формально неправильно такое своеобразное применение гегелевской триады: антитезис должен верить в свою правоту — только тогда возможен синтез. Неправда должна быть бессознательной, потому что иначе она — обман, который ни к какой «последней правоте» привести не может. И вот именно *так* нельзя отрекаться от своего «вчера», а тем более невозможно *так* относиться к новому «сегодня». Каждое «сегодня» верит и должно верить (в этом — героизм истории) в то, что ему суждено открыть или создать эту «правоту последнюю», и потому зовет оно к себе и принимает только верующих. А Мережковский, если даже и верит, то только в какое-то неопределенное будущее, в какое-то завтра. Отсюда — его неуважение к «сегодня», несмотря на кажущееся перед ним преклонение. Отсюда же — его легкомысленное отречение от «вчера». Первое проявляется в его «приятии» Некрасова, второе — в отказе от Тютчева и в предпринятом для этого искажении его поэзии.

Мережковский не хочет быть «эстетом», потому что «эстетизм становится пошлостью». Он гордится этичностью русской литературы и готов «жизнь» предпочитать «искусству». Но странно — Некрасова он не решается «сравнивать» с Пушкиным, находя это «эстетическим промахом», а о Пушкине говорит: «Узнав о 14-м декабря, поэт выехал из Михайловского, а когда заяц перебежал ему дорогу, — вернулся обратно. Не хотел быть мучеником. У него была иная судьба — и благо ему, благо нам, что он исполнил ее: мучеников много у нас, Пушкин — один». Мережковский говорит о зайце, но умалчивает о той сложности, какая была в отношениях между Пушкиным и декабристами. С этими фактами нужно быть очень осторожным, а Мережковский над комментарием не задумывается. «Не захотел быть мучеником» — это, в сущности, оскорбительно для памяти Пушкина, но Мереж-

ковский умеет обезоружить неожиданным комплиментом: «Пушкин — один». Читатель может быть сбит с толку такой умственной эквилибристикой и не заметить, в каком «промежутке» оказался здесь Мережковский. Он хочет быть этичным в самой эстетике, а между тем проявляет в отношении к Пушкину чистейший «эстетизм», так комментируя поступок Пушкина. В своем усердии к этике Мережковский не удержался — и пришлось вернуться к эстетизму: «мучеников много у нас, Пушкин — один». Ведь это — уже не эстетический, а этический промах!

Теперь посмотрим, что такое — Некрасов для «сегодняшнего» Мережковского. Мережковский полагает, что сейчас «нужно» говорить о Некрасове, потому что это — «явление в русской литературе единственное, *единственный художник* *», соединяющий любовь к народу с любовью к свободе, религиозную правду народную с религиозной правдой всечеловеческой». И дальше: «не мы к нему, а он к нам идет, как будто нежданный, незваный, непрошеный, *хотим-не хотим, а принять его надо*». Признание — замечательно характерное; кажется даже, что здесь обычная «хитрость» Мережковского изменила ему. Не он зовет Некрасова, не он творит это «сегодня», которому будто бы поклоняется — все это наступает на него, «нежданное, незваное, непрошеное». И потому, несмотря на этическую внешность, отношение Мережковского к Некрасову остается неисправимо-эстетическим в самом дурном смысле этого слова. Он не только не решается «сравнивать Некрасова с Пушкиным по силе творчества», но просто не чувствует Некрасова *художником*. Он готов простить Некрасову его «художественные неудачи», которые, замечается мимоходом, «так на виду, что о них и говорить не стоит». Оказывается, что вот именно «единственного художника» Мережковский в Некрасове и не признает, *творчества* не приемлет, а приемлет только слова: «Читая это, — говорит он об одном стихотворении Некрасова, — мы об искусстве не думаем: *не до того. Слишком живо, слишком больно* **», — этого почти нельзя вынести. И только потом, вспоминая, чувствуем, что это предел искусства, тот край, за который оно переливается, как чаша слишком полная». Очень характерны для «эстетизма» эти — «не до того» и «слишком» и, кстати, очень банальны. «Эстетизм» не исключает этики — он только не желает вступать с нею в соединение, держится в стороне, считая союз с нею унизительным. Мережковский «приемлет» Некрасова только в пределах этики —

* Курсив мой.

** Курсив мой.

к Пушкину он его не пускает, в «художественных неудачах» его не сомневается. Он отнимает у Некрасова то, что было ему дороже жизни — венок артиста; он вырывает из рук его лиру, смягчая это своей обычной хитростью: «Кажется, что у музы Некрасова нет вовсе лиры, а есть только голос... Не играет, а поет; не поет, а плачет». Так что же на самом деле — *поет или плачет?* Странно, что после того, как о Некрасове писали Бальмонт, Брюсов, А. Белый * и др., Мережковский повторяет слова Пыпина — «прямо о деле», находя, что «лучше нельзя выразить сущность этой поэзии». За «дело» любить Некрасова не трудно — все его так любили! Пора теперь полюбить его за поэзию, за ритм, пора понять, что он, действительно, «единственный художник». Поклонение Мережковского оскорбительно: «Как же нам не любить его? Каковы мы, таков и он. Если он плох, значит, и мы плохи, но он все-таки наш плоть от плоти, кость от кости, наш единственный. Что же нам делать, если нет у нас другого, лучшего? (!) Отречься от него, значит от себя отречься» **. Здесь опять хитрость изменила Мережковскому. Слишком уж ясно видно, что Мережковский Некрасова не любит, а любит себя, что он готов всегда заменить Некрасова «другим, лучшим», если только найдется. Это не любовь, а обман.

Если в главе о Некрасове Мережковский банален и даже не всегда умеет прикрыть эту банальность своей «этической» хитростью, то в главе о Тютчеве, за которую Мережковский должен ответить перед судом «нашей сегодняшней общественности», хитрость его достигает своего апогея. Здесь его окрыляет восторг измены, сладость отречения, сладость сознательной несправедливости, неправды и неправоты. Там, в главе о Некрасове, Мережковский скучен, вял, он сам зевает и через силу водит пером, соглашаясь хоть с Пыпиным, чтобы только скорее дотянуть до конца; здесь Мережковский — в экстазе, он — неудержим, он переходит всякие границы, неистовствует, беснуется и лжет. Оправдание для этого есть: «Трудно больному судить о болезни: так трудно нам судить о Тютчеве, быть к нему справедливым; и может быть, не следует. Быть справедливым, только справедливым — значит быть неподвижным. Двигаться — нарушать равновесие, нарушать справедливость. Будем же не только справедливы к Тютчеву, будем любить и ненавидеть его до конца, — иначе

* См. напр., в книге «Символизм» подробное описание некрасовского стихотворения «Смерть крестьянина» со стороны ритма и «словесной инструментовки» (стр. 242—254).

** Курсив мой.

не поймем, а понять его нам *нужно*: понять его — значит выздороветь». Мережковский хочет «двигаться» от «вчерашнего декадентства» к «сегодняшней общественности» — потому к Тютчеву, очевидно, можно и *нужно* быть несправедливым. Мгновенным силлогизмом, прихотливо соединяющим хитрую рассудочность с будто бы наивной непосредственностью чувств, Мережковский находит выход из двух возможных отношений к вещам — справедливого и несправедливого — в несуществующем третьем, разрешая себе быть «*не только справедливым*», но и «*любить и не навидеть*». Это, по тому же силлогизму Мережковского, означает — не только «быть неподвижным», но и двигаться, не только сохранять равновесие, но и нарушать его. Именно таков своеобразный метод Мережковского, именно так работает его мысль, всегда придумывая то «*tertium*», которое «*non datur*» *. Он неподвижен в своей рассудочности, а между тем, если смотреть на него издалека, кажется, что он непрерывно движется, меняя сегодня то, во что он вчера верил. Он неизменно уравновешен, а посторонним кажется, что он все время нарушает равновесие. Он всегда — только несправедлив, а иному может показаться, что он любит и ненавидит «до конца». Он совершенно «здоров», потому что умеет быть неподвижным и несправедливым, а хочет другим показать, что всегда болен и всегда надеется «выздороветь». Отсюда — эти замечательные «*не только, но и...*», отсюда — акробатические силлогизмы, в которых с помощью волшебных тире соединяется несоединимое, отождествляется неотождествимое. При помощи этих тире Мережковский показывает ошеломленным читателям то «*tertium*», которое казалось невозможным, несуществующим. Не существует — можно *выдумать*. И Мережковский выдумывает.

Тютчев, «беспомощный и убогий» в руках такого ловкого фокусника, мгновенно превращается в колдуна, в «зеленого старичка». Мережковский — зоркий, пристальный, «ум скор и сметлив, верен глаз, воображенье быстро». У Тютчева — и комната жарко натопленная, и шуба поношенная, и «ни на одну пуговицу не застегнут, как следует», и предок у него был «хитрый муж» и т. д. Чем дальше, тем быстрее мчится воображение Мережковского, тем легче вылетают слова: Тютчев « успокоился на теплом mestechke », в его жизни — « что-то недобroe, неладное, какая-то злая сила ». Тютчев бежал от славы, бежал от людей, « только и думал о том, как бы выбежать из России, жил, как все русские

* третьего не дано (лат.).

интеллигенты-безбожники», отрекся «от языка (?!), от родины, от веры отцов», «просидел всю жизнь в халате обломовском, хлоповском, что-то писал (?)», бросал бумажки в огонь, да взыхал, глядя, как тлеют они». Можно ли возразить Мережковскому, можно ли спорить с ним? Фокус всегда остается фокусом и никогда не становится чудом; фокусник, как бы ловок он ни был, остается ремесленником, а «тайновидцем» сделаться не может. Кому придет в голову беседовать с фокусником о чудесах? Мережковский понимает, что «толковать» Тютчева по существу — трудно, что это почти всегда «значит превращать алмаз в уголь»; он предпочитает поэтому незаметно для зрителей подменить алмаз — «кристаллами цианистого кали», и фокус обеспечен. В этом жесте — весь секрет главы о Тютчеве. Недаром Мережковский так смеется над Вл. Соловьевым, который, конечно, не решился бы на такой жест: «Мы уже не ошибаемся, как Вл. Соловьев; не примем за поваренную соль кристаллы цианистого кали». Но и мы не ошибемся — не примем Мережковского за «тайновидца» и спорить с ним не станем. Надо только на каком-нибудь примере показать, что Мережковский — фокусник; тем самым обнаружится, что спорить с ним о *тайнах* — бесполезно и просто несответственно.

Посмотрим, как понимает Мережковский «древний Хаос» Тютчева — то, над чем так много думал Вл. Соловьев и выяснению чего посвятил целую статью, в которой Мережковский ничего, кроме «поваренной соли», не замечает. Мережковский, как новый Сальери, отравляет Тютчева «кристаллами цианистого кали» — какое ему дело до статьи Вл. Соловьева! Тютчев поет о «родимом хаосе» — Мережковский толкует: «если тот мир — хаос, разрушение, уничтожение этого мира, то нет никакой точки опоры для воли, для действия: ухватиться не за что, опереться не на что; за что ни ухватишься, — все тает, как дым; на что ни обопрешься, — все рушится. И делать нечего, — ничего не стоит делать, игра не стоит свеч. Вот почему буддизм — религия бездействия, религия по преимуществу созерцания. Такова религия Тютчева». По Мережковскому выходит, что весь «тот мир» есть сплошной хаос и что хаос значит — «уничтожение». Это просто неверно. Термин «Хаос» (не — хаос!) имеет свою историю и свою теорию — нельзя толковать его в любом направлении. Надо помнить, что Тютчев жил не только «по Хлопову» (дядька Тютчева), но и «по Шеллингу»; надо знать, что поэтическая терминология Тютчева корнями своими уходит в ту почву, на которой возросло творчество немецких романтиков. Фридрих Шлегель писал, что хаос «только ждет прикосновения любви, чтобы

развиться в гармонический мир» *. Пусть бы Мережковский возражал против такого термина — нет, он сам толкует и сам себе возражает, а неосведомленному читателю может показаться, что Мережковский делает открытие. Хаос — разрушение, уничтожение этого мира, значит — все рушится, значит — «кристаллы цианистого кали». Фокус удался — «такова религия Тютчева».

Каких жестов бояться Мережковскому? «Славобоязнь — человекобоязнь. Славобоязнь — светобоязнь». Отсюда выводится, что Тютчев бежал от людей, боялся света. О последних строках «Осеннего вечера», поистине — самых святых во всей русской лирике:

Что в существе разумном мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья —

Мережковский пишет: «Любовь к страданию — любовь к злу, к разрушению, к хаосу». А о стыдливости — ни слова. Между тем в главе о Некрасове говорится: «Но что же делать нам, обыкновенным людям, не подлецам и не героям? А то же, что делал Некрасов, — сгорать, сжигать себя на медленном огне стыда. Огонь стыда — огонь совести». Замечательно, что огонь стыда Мережковский признает, а о стыдливости молчит. Он о стыде своем, о «вчерашнем декадентстве», вещает открыто, а страдать от стыда своего не умеет и тем более не понимает, что значит — «возвышенная стыдливость страданья». О политике Тютчева он восклицает: «Что за бесмыслица или что за бессовестность! Кощунство из кощунств, мерзость из мерзостей!» Как бы ни относиться к политическим взглядам Тютчева — нельзя говорить так о прошлом, потому что оно уже принадлежит истории и само отвечать не может. Нельзя произвольно толковать предсмертные слова человека, нельзя писать о последних минутах Тютчева: «Какова жизнь, такова и смерть: в молчании жил, в молчании умер».

* Ioachimi M. Die Weltanschauung der deutschen Romantik. Iena: Dienerichs, 1905. C. 39. Там же — слова Шлегеля: «Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann... Die höchste Schönheit, ja, die höchste Ordnung ist denn doch nur die des Chaos», т. е.: «Только такое смешение есть хаос, из которого может возникнуть мир... Высшая красота и даже высший порядок есть поэтому только в хаосе». Так понимал этот термин и Вл. Соловьев, когда писал: «Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям в природе ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты. Жизнь и красота в природе — это борьба и торжество света над тьмою, но этим необходимо предполагается, что тьма есть действительная сила» («Вестн. Евр.». 1895. IV).

Фокусник должен знать свое место, свой предел и до настоящих тайн — не дотрагиваться.

В заключение Мережковский невинно спрашивает: «Если сейчас Некрасов и Тютчев так враждебны в нас, то не примирятся ли в детях или внуках наших? Вопрос о нашем будущем не есть ли этот вопрос о соединении Тютчева с Некрасовым?» Мережковский любит противопоставлять «вчера» и «сегодня», чтобы эстетически любоваться этим контрастом, а дело соединения — поручать детям и внукам. К Некрасову — «мы были неправы», к Тютчеву — «будем неправы». Это — старая его привычка, старая его склонность к «пифизму», о которой писал еще Вл. Соловьев: «У почтенного г-на Мережковского его пилизм или оргиазм выражается только формально — в неясности и нечленораздельности его размышлений». С тех пор положение несколько изменилось — пилизм Мережковского стал менее формальным, но зато более дерзким, более вредоносным. Он не только проникает в «тайны русской поэзии» — он даже пророчествует о детях и внуках наших. А на самом деле Мережковский — в промежутке между «вчера» и «сегодня», между Некрасовым и Тютчевым, между эстетикой и этикой, между публицистикой и критикой, каким-то вечно кающимся в грехах и болезнях своих фарисеем, заносчивым и лицемерным в самом своем покаянии. Пусть отрекается он от своего «вчера» — это его привычка или, может быть, болезнь, но «наша сегодняшняя общественность», выслушав его покаяния и оценив приемы отречения, должна резко отграничить себя от него. Кто *так* отрекается, тому верить нельзя. Будем «только справедливы» к Тютчеву — этого достаточно, чтобы Мережковского отвергнуть «до конца».

