

УДК 821.161.1

**ФИЛОСОФСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ
В ТРИЛОГИИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО
«ХРИСТОС И АНТИХРИСТ»**

Дейкун И.Д.

Трилогия Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» поражает многообразием интертекстуальных включений. Однако весь комплекс интертекста в ней подчинен функции создания культурного мифа, центрированного на определенной концепции течения мировой истории. Данная статья отвечает на вопрос, как философская цитата, преобразованная авторской концепцией, и одновременно влияющая на нее в ходе авторской же рецепции этой цитаты, встраивается в систему хронотопов, сцен, образности повествования. Выдвигается тезис об особой значимости имен собственных: имен философов, топонимов, названий трудов, которые интегрируют цитируемый текст в сюжет, приобщают его к интриге. Очерчивается единство всех цитатных включений, составляющих комплекс философов, соразмерных эпической точке зрения имманентного автора.

Ключевые слова: интертекст, цитата, миф, архитектоника, Д.С. Мережковский, символизм.

**THE PHILOSOPHICAL INTERTEXT
IN TRILOGY “CHRIST AND ANTICHRIST”
BY DMITRY MEREZHKOVSKY**

Deikun I.D.

The trilogy “Christ and Antichrist” by Dmitry Merezhkovsky amazes with the diversity of intertextual inclusions. However, the entire complex of intertext in it is subordinated to the function of creating a cultural myth centred on a certain concept of the course of world history. This article answers the question of how a philosophical quotation transformed by the author’s concept and simultaneously influencing it during the author’s reception of this quotation is built into the system of

chronotopes, scenes, and narrative imagery. The author argues the special significance of proper names: names of philosophers, toponyms, titles of works that integrate the quoted text into the plot, attach it to the intrigue. The paper outlines unity of all quotational inclusions that make up a complex of philosophemes commensurate with the epic point of view of the immanent author.

Keywords: intertext, quotation, myth, architectonics, Dmitry Merezhkovsky, symbolism.

Трилогия Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» входит в широкий ряд модернистских произведений, выстраивающих на основании исторических сюжетов культурные мифы. Однако даже на фоне таких произведений, как «Огненный ангел» (1908), «Алтарь победы» (1912) В.Я. Брюсова, «Повесть об Елевсиппе, рассказанная им самим» (1906)» и «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (1919) М.А. Кузмина, которые по охвату напоминают масштабные полотна академистов С.М. Смирнова и Г.И. Семирадского, трилогия Д.С. Мережковского поражает плотностью исторических деталей и особенно насыщенностью философскими концептами и цитатами.

При этом обращает на себя внимание, что реалии в трилогии не реалистические «внефабульные» случайные подробности описываемого мира [1, с. 23]. Напротив, за ними вырисовывается почти архитектурная диспозиция, подчиненность единой концепции, отчетливо проглядывается не жизненный, а, скорее, музейный, книжный источник. Так исследователь символизма А.Л. Соболев пишет, что после работы в публичной библиотеке Мережковским «был составлен своеобразный план, не имеющий, кажется, аналогов в истории русской писательской практики. На отдельной странице были написаны имена, затем составлен подробнейший свод ко всему жизнеописанию Юлиана. Отдельно были выписаны списки источников к изображению различных сторон быта» [6, с. 35]. Реалия не вторгается в роман как чужое слово, он состоит из чужих слов, и постоянно отсылает к обширным комплексам текстов

соответственно томам трилогии – античности, средневековья и петровского времени.

Модернистский интертекст

Возникает вопрос, какова природа этой столь фундаментальной гетероглосии, ведь текст Мережковского не является центоном, коллажем, не ироничен, при этом не испещрен сносками и ссылками, как «Алтарь победы» В.Я. Брюсова, то есть не является ученым трудом, не нормализует гетероглосию почтенной традицией комментария. По нашей гипотезе перед нами «модернистский интертекст», представляющий собой определенный модус цитатности, требуемый стратегией неомифологического повествования.

Рассмотрим две крайности. Образцовый постмодернистский интертекст подразумевает редукцию многогранности цитируемого к указанию на голос и присущую ему ментальность как на один из альтернативных вариантов созерцания мира, то есть он ограничивает возможности приращения смысла от взаимодействия голосов, полагая их на общей основе ценностно релятивистской картины мира. М.Н. Эпштейн пишет, что в постмодернизме «текст мыслится «интертекстуально» как игра сознательных и бессознательных заимствований, цитат, клише» [8, с. 5]. Голоса становятся материалом пастиша, концептуальной пародии, метаиронии. Напротив, классическая цитата – точно воспроизведенный и графически выделенный фрагмент чужого текста – предполагает иную систему ценностей. А именно четкое отграничение текста и цитаты, которая служит объектом полемики, фактором углубления художественного впечатления при удостоверении реалий изображаемого мира, выступает в роли аргумента. Цитата, то есть, в другой терминологии «эксплицитный интертекст» [10, р. 82], выступает знаком с определенным референтом.

Между этими полюсами находится модернистский интертекст. В нем референция классической цитаты изменяется, функционально подчиняется «некоему «Сверх-Я» культуры, устанавливая собственные диахронические и синхронические интертекстуальные связи» [7, с. 9]. Это отличает исторический

роман эпохи реализма от историософского символистского романа. Полотно трилогии Д.С. Мережковского организует не конвенциональная как, например, в романе-эпопее Л.Н. Толстого, а авторская концепция истории, как пишет С.М. Калашникова: «Для Мережковского в роли сверхсмысла почти всегда выступает его историософская концепция», сверхсмысл – это «структура сверхтекста», обеспечивающего единство художественного цикла [2, с. 35]. Отсюда, как способ вербализации авторской историософии и как фактор суггестивности ключевую роль играет именно философский интертекст, то, что мы, опираясь на выражение З.Г. Минц «миры идей» [5, с. 105] могли бы назвать «поэтикой мира идей».

Устройство цитаты у Мережковского

Цитата у Д.С. Мережковского рассредоточена в виде множества индикаторов вторжений культурного текста: реалий, специфических терминов, стилистических особенностей, главным из которых, конечно, является имя собственное. Употребление автором-символистом имен собственных специфично. Здесь необходимо говорить об имени как о мифе, о связи мифопоэтического уровня архитектоники со стихией чужого слова посредством ономастикона. Имя-символ не воспринимается как достоверное в плане исторической референции, но представляет собой равнопротяженный цитате смысловой компонент. Так в статье «Имена-мифы в трилогии», М.Ю. Красильникова со ссылкой на А.Ф. Лосева пишет: «Образ-миф представляет модификацию смысла фактов» – становится в рамках конгениального поэтике Мережковского лосевского платонизма – семантикой имени, «миф есть развернутое магическое имя» [3]. Функцию такого имени-мифа можно определить как диалектическое явление сущности личности через ее выражение. Например, в начале 12 главы первой части «Смерти богов», о будущем императоре Юлиане говорится: «Он сел на корни платана, не вынимая ног из воды, открыл Федра и стал читать. Сократ говорит Федру в диалоге: «Повернем в ту сторону, пойдем по течению Иллиса. Мы выберем уединенное место, чтобы сесть»» [4, с. 93]. Здесь скопление имен собственных указывает на

некий пантеон греческой философии. Примечательно одновременно отсутствие философского содержания в цитате и ее очевидный параллелизм с пространством сцены, с платаном и водой, что создает комплексный символ единства природы и мудрости, свойственной золотому, с точки зрения Юлиана, веку греческого любомудрия. Суггестия здесь держится на одних именах-мифах, «Сократ», подразумеваемое имя «Платон», «Федр как философские имена, «Иллис» как знак античного отношения к природе.

С другой стороны, в тексте Д.С. Мережковского в устройстве цитаты имя как символ и как образ-миф становится точкой сборки часто гетерогенной по источникам фразы, коллажная природа которой нейтрализуется под действием соположения фрагмента цитаты с именем как «квазипаратекстуальным» элементом, то есть подобно тому, как заглавие объединяет произведение [9, p. 76]. Так, например, ученик Леонардо Гвидо цитирует именно то место из «*Libro de las profecias*» Х. Колумба, где происходит отсылка к ветхозаветному пророчеству: «Отнюдь не математика, не карты географов, не доводы разума помогли мне сделать то, что я сделал, а единственно пророчество Исаяи о новом небе и новой земле» [4, с. 539]. Видно, как история предстает в телеологическом аспекте, приобретая смысл исполнения пророчества, и все это интегрируется именем «Колумб» как действительное осуществление имени-символа «Исайя». При этом ни одно из этих имен в конвенциональном сознании не представляет культурный миф, но сопоставляясь они мифологизируются, начинают по закону приращения смысла отсылать к некоторому более широкому, чем материально-исторический, горизонту промысла.

Любая цитата в тексте должна истолковываться через заключенную в имени или создаваемую в нем мифологему, а та, в свою очередь, входит в архитектонику романа, подчиняясь общей заданности произведения. Но это с точки зрения, хоть и сверхактуализированного, но все-таки лишь одного из планов произведения – мифотектоники. Имя же в диегетическом мире произведения указывает на субъекта и, таким образом, на личность, участвующую в интриге – преимущественно трагедийной. Трагедия же от

«Смерти богов» к «Антихристу» приобретает космический масштаб, что отражается на всем цитатном комплексе. Сознание, которое является фокусом разворачивающейся вселенской трагедии – это автор-историософ. Только его взгляд способен охватить эту картину. Причем цитатный комплекс играет в этом первейшую роль, пересобирая и эпистемический контекст изображаемой эпохи.

Концепция и рецепция философии автором-историософом

Здесь надо выдвинуть следующий тезис: в произведении, которое на ценностно-гносеологическом уровне представляет собой эстетическое познание исторического движения, важнейшую роль играет эйдетический компонент символического значения: идея, а не фигура. Отсюда и подавляющее изобилие именно философского интертекста над любым другим. Имманентная субъектность автора-историософа проявляется во взаимодействии с ним, рецепируя его и подчиняя собственной концепции. Концептуальное присутствие автора отражается в соединении хронотопа и идеи, привносимой цитатой. Так, например, в 7 главе первой части «Смерти богов» отчетливая цитата из «Египетских мистерий» Ямвлиха буквально создает художественное пространство: «Она немая. Спит и старается вспомнить Бога во сне, сквозь сон, но не может, отягощенная материей. Она созерцает его смутно и дремотно. Все миры, все звезды, и море, и земля, и животные, и растения, и люди, все это – сны природы о Боге...» [4, с. 67]. Исторически конкретный философ Ямвлих эйдетически наполняет мир, раскрывающийся в точке зрения героя Ямвлиха. Грандиозность приводимого пейзажа конгениальна эпическому масштабу, которым мысли автор-историософ. То есть проявлена авторская концепция цитаты. Однако вместе с тем очевидна и рецепция, влияние философии Ямвлиха на сознание автора, не идейное, а эстетическое. Творческое сознание автора контаминировано с великими умозрительными картинами. Этим объясняется поразительная соразмерность вышеприведенной цитаты из Ямвлиха и лекции Леонардо по натуральной истории, прочитанная во время ученого поединка при дворе Моро в 6 главе 9 книги «Возрожденных богов»: «Он стал рассказывать об окаменелых морских животных, отпечатках

водорослей и кораллов, находимых в пещерах и горах, вдали от моря, – свидетелях того, как с незапамятной древности лицо земли изменялось – там, где ныне суша и горы, было дно океана. Вода, двигатель природы – ее возница – создает и разрушает горы [...]. Так По, высушив Ломбардию, впоследствии сделает то же со всей Адриатикой; Нил, превратив Средиземное море в песчаные холмы и равнины, подобные Египту и Ливии, будет впадать в океан за Гибралтаром» [4, с. 553]. Описываемые фантастические метаморфозы представляют ту же динамику, что и «все миры, все звезды, и море» у Ямвлиха, только в разных модальностях. Там – в «Юлиане Отступнике» – смешаны трагедийный и элегический модусы художественности: любовь героя к прошлому невозможна. В «Леонардо» все полно торжественного ожидания, оно имеет тональность оды разуму. Трагичность обусловлена самим возвышенным историей, которым одержим автор, но это возвышенное образно и идейно формируют те же имена-мифы.

Подводя итог, следует сказать, что мы выделили два фундаментальных для трилогии аспекта философского интертекста. Во-первых, сам интертекст и цитата организована вокруг имен собственных, которые имеют качества имен-мифов, культурных символов, составляют пантеон и одновременно организуют эпистемический горизонт изображаемой эпохи, а также влияют на актуализируемый в рецепции кругозор читателя. Их суггестивная сила позволяет комбинировать цитаты, выбирать такие фрагменты чужого текста, которые вмещают в себе дополнительные отсылки, и вообще позволяет более свободно обращаться с источником, деформировать его. Во-вторых, на уровне имманентного произведению авторского сознания философский интертекст является важнейшим компонентом концептуальной стратегии повествования. Это отражается в том, как тесно связаны философские идеи с пространством изображенного мира, не только с конкретной сценой или хронотопом, но и с комплексом хронотопов, с общей картиной мироздания и истории, отраженной в повествовании.

Список литературы:

1. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л.: Советский писатель, 1987. 397, [2] с.
2. Калашникова С.М. Своеобразие романного мышления Д.С. Мережковского (на материале трилогии «Христос и антихрист») // XIII Севастопольские Кирилло-Мефодиевские чтения. Севастополь: Шико-Севастополь, 2020. С. 33-39.
3. Красильникова Мария Юрьевна Имена-мифы в трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» в антропологическом измерении Серебряного века [Электронный ресурс] // Современные исследования социальных проблем. 2012. № 10 (18). <https://goo.su/HVmjnr> (дата обращения: 05.03.2025).
4. Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Христос и Антихрист: трилогия: 1. Смерть богов: (Юлиан Отступник); 2. Воскресшие боги: (Леонардо да Винчи): Кн. 1-9. М.: Правда, 1990. 590, [2] с.
5. Минц З.Г. Поэтика русского символизма: Блок и русский символизм. СПб.: Искусство-СПб., 2004. 478 с.
6. Соболев А.Л. Мережковский в работе над романом. Смерть богов. Юлиан Отступник. // Д.С. Мережковский. Мысль и слово. М.: Наследие, 1999. С. 31-51.
7. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
8. Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. 367 с.
9. Genette G. Paratexts: thresholds of interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. XXV, 427 p.
10. Genette G. The architext: an introduction. Oakland: University of California Press, 1992. IX, 91 p.

Сведения об авторе:

Дейкун Илья Дмитриевич – соискатель Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия).

Data about the author

Deikun Iliia Dmitrievich – graduate student of Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia).

E-mail: iliariy@mail.ru.