

А. В. РЫКОВ

*Доктор философских наук, профессор
Санкт-Петербургский государственный университет*

СУМЕРКИ СЕРЕБРЯННОГО ВЕКА. ПОЛИТИКА И РУССКИЙ РЕЛИГИОЗНЫЙ МОДЕРНИЗМ В РОМАНЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО «НАПОЛЕОН»

Статья посвящена проблемам политико-философской интерпретации романа Д.С. Мережковского «Наполеон». Произведение известного русского писателя и философа рассматривается в контексте протофашистских тенденций в европейской культуре 1920-1930-х годов. Особое внимание уделяется проблеме конвергенции тоталитарных и модернистских дискурсов.

Ключевые слова: Мережковский, Наполеон, модернизм, фашизм, религия, политика, тоталитаризм

A. V. RYKOV

*Doctor of Science (Philosophy), Professor
St. Petersburg State University*

TWILIGHT OF THE SILVER AGE. POLITICS AND RUSSIAN RELIGIOUS MODERNISM IN D.S. MEREZHKOVSKY'S NOVEL «NAPOLEON»

The paper considers politico-philosophical issues of interpretation of D.S. Merezhkovsky's novel «Napoleon». The work of the eminent Russian writer and philosopher is examined in the context of proto-fascist tendencies in European culture of 1920–1930s. Special attention is paid to the problem of convergence between totalitarian and Modernist discourses.

Key words

Merezhkovsky, Napoleon, Modernism, fascism, religion, politics, totalitarianism

Искусство и литература русского Серебряного века уже долгое время находятся в поле повышенного внимания отечественных исследователей. Позднесоветская и постсоветская культура видела в Серебряном веке альтернативу репрессивному и идеологизированному сталинистскому дискурсу. Именно этим обстоятельством обусловлен культовый статус наследия Серебряного века в современной русской культуре. Его

привилегированное положение не оспаривается, распространяясь на различные слои российского общества. Проблема заключается в том, что сформировавшийся в русских интеллектуальных кругах еще до падения советской власти относительный консенсус способствовал не только апологетическому, но и крайне одностороннему восприятию той конгломерации культурных феноменов, которая традиционно ассоциируется с понятием «Серебряный век». Данная апологетическая установка прежде всего базировалась на оппозиции «Советская культура/Серебряный век», мешавшей выявлению моментов преемственности между двумя мега-эпохами российской культуры.

Во многом миф о Серебряном веке в современной русской культуре опирается на представления об аполитичности «подлинного искусства». Рецепция Серебряного века осуществляется с позиций теории «искусства для искусства», игнорируя (за немногими исключениями) тот факт, что отечественная культура рубежа XIX–XX вв. изобиловала различного рода протополитическими и утопическими проектами переустройства общества, его духовного реформирования. Метанарративы Серебряного века, переплетение религиозных и художественных дискурсов в идеях жизнестроения той эпохи неизбежным образом вели в сферу политического. Русская культура того времени содержит множество примеров политической экспансии эстетизма [5], отсылающих к проблематике известного эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Одним из подобных примеров является роман Д.С. Мережковского «Наполеон» (1929) – радикальная версия русского религиозного модернизма рубежа XIX–XX вв., проекция его философских идей в область геополитики.

Роман «Наполеон» интересен и в другом отношении. Созданный одним из крупнейших представителей русского Серебряного века, он принадлежит уже другой эпохе и мобилизует мифопоэтический потенциал символизма в политической борьбе межвоенных десятилетий. С одной стороны, роман Мережковского является ярким свидетельством того, как основные религиозные и философские идеи Серебряного века могли быть использованы в условиях зарождения и укрепления тоталитарных режимов. Схемы, одновременно художественные и политехнологические, неоднократно описанные зарубежными авторами на западном материале [9, 10, 12, 13], работают и в данном случае. «Наполеон» включает в себя протофашистское измерение, корреспондирующее с аналогичными явлениями в западной культуре того времени. С другой стороны, роман Мережковского, как сложнейшее сочетание различных

дискурсов, имеет и свой «постмодернистский» пласт, находящийся в сложных отношениях с тоталитарными коннотациями этого произведения [6]. «Постмодернистский протофашизм» Мережковского строится как игра различных метанарративов, религиозного, художественного, политического плана, взаимодействие которых создает, скорее, «эстетический», «виртуальный» эффект, в чем-то напоминающий воздействие массовой культуры.

Таким образом, роман-биография «Наполеон» продолжает политико-религиозные эксперименты Серебряного века в новом контексте. «Что это, “комедианство”, “шарлатанство”, световая реклама на облаках или апокалипсическое знамение?» [3, с. 91]. Этот риторический вопрос, в романе относящийся к деятельности Наполеона, можно было бы переадресовать Мережковскому. «Снижение художественного уровня», определенный «цинизм» и коллажный, рваный характер повествования – все это сигнализирует о том, что метанарративы Серебряного века в данном произведении не столько «получают свое естественное развитие», сколько деконструируются, сталкиваются между собой, подвергаются эрозии в свете новых исторических условий. Вряд ли стоило бы обращаться к роману Мережковского в научном плане как к объекту для морализации, свидетельству интеллектуальной коррупции его автора. Скорее, речь должна идти о возможностях определенного рода дискурсов, «соблазнительных» прежде всего в «художественном» отношении, но несущих в себе и некоторые социально-политические смыслы.

Покинувшие пределы России вскоре после начала большевистской революции, Дмитрий Мережковский и его жена Зинаида Гиппиус к тому времени имели за своими плечами большой опыт общественной деятельности и публицистических баталий по различным политико-религиозным вопросам. Революция 1905 года послужила импульсом к радикализации их взглядов и вынужденной эмиграции [11; 14]. Как религиозный мыслитель Д.С. Мережковский в этот период воспринимает императорскую Россию как «царство Зверя», отличаясь крайним скепсисом по отношению к официальному православию и перспективам русской государственности в ее тогдашнем состоянии. Сближение в этот период четы Мережковских с Борисом Савинковым не представляется случайным; публицистика Мережковского в те годы похожа на теоретическую легитимацию терроризма и, несомненно, несет в себе ярко выраженные экстремистские элементы [2; 4].

В большевистской России Мережковские увидели воплощение абсолютного зла, реализацию собственного пророчества о «грядущем хаме».

Подобно многим другим деятелям русской эмиграции, Мережковский был буквально одержим идеей «крестового похода» против Советского Союза. Этим отчасти объясняется близость Мережковского к Муссолини [1], а также его выступление на парижском радио в защиту Гитлера после вторжения последнего в Россию. «Подстрекательская» позиция Мережковского, во многом типичная для русской эмиграции, нашла свое выражение и в романе «Наполеон», этом позднем цветении религиозно-философской утопии Серебряного века в условиях крайне напряженной общественно-политической ситуации межвоенной Европы. Мережковский испытывает симпатию к фашистскому режиму Муссолини и самой личности диктатора, подолгу живет по его приглашению и за его счет в Италии, выступая в прессе с апологетическими статьями. Произшедшая в конечном итоге между писателем и фашистским диктатором размолвка была вызвана не «прозрением» Мережковского, а стремлением Муссолини дистанцироваться от своего слишком ретивого сторонника, своими льстивыми выступлениями поставившего его в неловкое (и даже опасное – в связи с мнимым разоблачением экспансионистских планов фашистской Италии) положение.

Мережковский действительно хотел с помощью Муссолини (а в дальнейшем – и Гитлера) освободить Россию от большевизма. Но связь его романа «Наполеон» с фашистской мифологией заключается не только в зловещем развертывании в несколько неожиданном ключе темы глобализма. Позднее творчество Мережковского обозначает собой точку конвергенции русского Серебряного века и тоталитарной идеологии и на более «глубинных» уровнях. Эффект отчуждения от «реальной» истории в данном случае напоминает описание работы эстетического дискурса у Вальтера Беньямина. В романе русского писателя Наполеон предстает как политик-художник, ницшеанец, в своем воображении создающий собственную виртуальную историческую реальность, свою Россию, Испанию, Польшу. Его «воля к жизни», по Мережковскому, есть «воля к сновидению», мифу: «Воображение делает его таким же великим поэтом в действии, как Эсхил, Данте и Гете – в созерцании; музыкантом всемирно-исторической симфонии, новым Орфеем, чья песнь повелевает камням строиться в стены Града» [3, с. 66]. Мифологизированный в рамках «эстетического движения» и «искусства для искусства» артист, «творческий человек» у Мережковского окончательно отождествляется с политиком, диктатором, мечтающим о «всемирной империи» («из всех гармоний величайшая – всемирное соединение людей» [3, с. 66]).

Религиозно-философские искания Мережковского, причудливым образом соединявшие элитизм с народничеством и порой граничившие с сектантством [8, с. 179–201], при определенных условиях и в известной степени могли стать частью того или иного «тоталитарного проекта». Одной из версий «цезарепапизма», то есть синтеза сакрального и политического начал в обожествлении личности светского правителя (идея, всегда обладавшая особой притягательностью для Мережковского), как известно, являлся фашизм. Для многих он был воплощением идеи государства как произведения искусства, олицетворением «политики невозможного», о которой мечтали модернисты. В романе-агиографии русского автора, характерное для политехнологий 1920–1930-х гг. слияние сакрального и политического достигает своего апогея и производит почти комическое впечатление: наполеоновские походы становятся мистериями, кровавыми жертвоприношениями, возглавлявший их завоеватель – миротворцем и богом.

Личность Наполеона и его армия у Мережковского вбирают в себя утопический потенциал русского религиозного модернизма, многие его ключевые идеи – объединение язычества и христианства, коллективизация секса («многолюбие»), трансгендерность и т.д. Подобно красивой женщине, Наполеон увлекает за собой, «соблазняет» целую армию «поклонников». В связи с этим русский автор пишет о распространении религиозного опыта определенного рода: «Солдаты Наполеона пьют вместе с ним из одной чаши, как в Дионисовых таинствах, вино и кровь, соединяясь в одно тело, в одну душу – Великую Армию» [3, с. 84]. Христианская любовь, таким образом, трансформируется в «армейское братство», религиозная утопия приобретает тоталитарные и милитаристские черты («вся армия – одно тело, одна душа»). Наполеоновский миф видится Мережковскому как часть христианской мистерии. Писатель приписывает Наполеону жертвенность, уподобляя его Христу. Кроме того, он сравнивает французского полководца с Гильгамешем, Пифагором, Прометеем, Дионисом.

Особенно тщательно русский автор работает над образом Наполеона-Диониса: «Дионис – учитель экстаза; и Наполеон тоже. Дионис, сын Семелы, смертной женщины, – человек, становящийся богом; и Наполеон тоже. Дионис – завоеватель-миротворец; и Наполеон хочет соединить Запад с Востоком, чтобы основать мировое владычество – царство вечного мира. Дионис – страдающий бог-человек; и Наполеон на Св. Елене – прикованный к скале Прометей – тот же Дионис» [3, с. 84]. Своим успехом, по мнению Мережковского, Наполеон был обязан экспансии определенной разновидности сакрального опыта. С этой точки зрения, фашизм как светская религия с его сакрализацией фигуры вождя и новыми

формами «теократии» весьма близок наполеоновскому проекту в описании русского автора: «Люди плясали, как исступленные, одержимые богом, вакханты. “Солдаты Наполеона – одержимые”, – говорит очевидец накануне Ватерлоо. Эта “одержимость”, katokhe, есть признак “богоприсутствия” в Дионисовых таинствах» [3, с. 84].

Для Ницше Наполеон был последним воплощением бога солнца, Аполлона. Мережковский также связывает французского императора с солнечным культом. Он затрагивает «батаевские» аспекты темы жертвоприношения, ссылаясь на неоконченное литературное произведение юного Наполеона. Корсиканец, главный герой этой «повести, похожей на бред», вся семья которого была вырезана французами, одержим идеей мести. Солнце померкло для него, он не видит его сияния, избегает его лучей. Попав в плен к французам и выждав удобный для нападения момент, он убивает одного из ненавистных ему врагов. Эта сцена описывается одновременно как жертвоприношение и теофания: «Я воспользовался этой минутой и вонзил кинжал в сердце одного из двух спутников. Тогда я в первый раз увидел солнце, – какое лучезарное! <...> Мы притащили к подножью алтаря тела убитых и там их сожгли. Этот новый фимиам, казалось, был угоден Богу» [3, с. 40].

Мережковский связывает этот чисто батаевский эпизод (здесь, конечно, вспоминается интерес Батая к кровавой религии ацтеков и в целом сакральная концепция политики французского философа) с древнейшими солнечными культурами: «Человек не видит солнца, живет во тьме, пока не вонзится нож, как жрец Молоха, в сердце человеческой жертвы: только тогда оно засияет для него опять, лучезарное» [3, с. 40]. Русский писатель называет Наполеона солнечным богом, противопоставляя его «лунной», «дряхлой» европейской цивилизации. Хотя исследователи неоднократно связывали фашизм именно с солнечным мифом [7, с. 147], философию романа Мережковского невозможно описать с помощью бинарной оппозиции «хтоническое/олимпийское». Наполеон в данном случае совмещает в себе дионисийские и аполлонические черты.

Подобно Батаю, русский автор в своих «сюрреалистических» произведениях снимает оппозицию мужского и женского. Трансгендерное, транснациональное, трансторическое в романах Мережковского – означающие сакрального начала. Вместе с тем религиозный и гендерный «синкретизм» героев Мережковского – андрогинов и космополитов – отсылает к «лицедейству» романтической иронии и постмодернистской игры. Личность Наполеона растворяется во множестве метанарративов, исторических театральных постановок, сменяющих друг друга. Мережковский сравнивает Наполеона с ки-

норежиссером и магом. Мир для французского полководца – эстетический феномен, а сам он – творец этого мира, в полном соответствии с философией Ницше: «Значит, и здесь, на полях сражений, лицедействует, сочиняет, как в салоне г-жи Бонапарт – “историю о привидениях”, – всемирную историю...» [3, с. 90].

Роман Мережковского предвосхищает современную медиареальность, призрачное, полное фантазмов кинематографическое пространство Голливуда и массовой культуры, новую цивилизацию образов-симулякров. «Наполеон» Мережковского – чистой воды имиджмейкерство, он граничит с китчем, производя впечатление некой рекламной акции, демонстрирующей современным диктаторам потенциал пиар-агентства Мережковских. Читателя не покидает ощущение, что на месте Наполеона в этой агиографии мог оказаться любой из фашистских диктаторов. Убеждения, верования, модели поведения в романе релятивизируются; исторические и религиозные нарративы сталкиваются, обнажая свою китчевую, рукотворную природу. Религия и политика становятся косметической операцией, искусством политехнологий. Вслед за Мэтью Арнольдом Мережковский говорит о необходимости создания новой, искусственной религии.

Религиозное откровение в романе Мережковского девальвировано до уровня газетной сенсации. Коллекционируя «странности» Наполеона, его квир-ипостаси (Наполеон-женщина, Наполеон – бог Дионис, Наполеон – Иисус Христос и т.д.) Мережковский одновременно следует «террористическим» по отношению к обывателю модернистским стратегиям и логике массовой культуры. Как и искусство Дали, творчество Мережковского обозначает тот рубеж, за которым авангард и китч сливаются в неких новых пограничных художественных формах. Мечты о всемирном государстве, фигура гения и другие мифы романтической эпохи выхолащиваются, демонстрируя общие корни мифодизайна в литературе и политике.

Конечный вывод Мережковского парадоксален. В его лице прославленный русский религиозно-философский ренессанс рубежа XIX–XX веков приходит к заключению, что духовное спасение для России несло с собой иноземное вооруженное вторжение во главе с Наполеоном. Французский полководец оказывается воплощением русской (всемирной) религиозной идеи: «Спящий полубог и ангел вместе; павший с неба на землю, херувим силы и света. А мы его не узнали и вот что сделали с ним!» [3, с. 64]. Таким образом, идея глобализма в романе Мережковского приобретает не только религиозные, но и милитаристские коннотации; в этом контексте «западничество» становится одной из модерни-

стских теорий террора (Мережковский считал восхищавшего его Петра Великого первым русским нигилистом/террористом [2, с. 37]). «Европейский союз народов» под руководством Наполеона, идеи всечеловека и всемирности, противопоставляются в романе Мережковского узкому национализму («не будет Франции – будет мир»). Вестернизация в России, по мнению русского писателя, всегда была похожа на колонизацию или террористическую акцию. Арнольд Тойнби полагал, что интеллигенция как особая общественная прослойка возникает только в незападных странах (Индия, Россия), нуждающихся в вестернизации. Именно в этом ключе Мережковский и воспринимал призвание русского интеллигента.

Идея глобализма у Мережковского иррациональна, ее осуществляет сильная личность, находящаяся по ту сторону добра и зла. Имморализм, по Мережковскому, – важнейший признак «божественного дара», легитимирующий деяния диктатора-художника. Эстетизм Ницше, Оскара Уайльда и Уолтера Пейтера в романе русского автора контаминирован тоталитарными идеями. Произведение Мережковского может быть названо радикально-консервативным вариантом сюрреализма. Бесконечные метаморфозы образа Наполеона, расшатывание привычной картины мира в романе не переходит определенной черты; тем не менее творчество Мережковского роднит с сюрреалистами «отключение» многих дисциплинирующих регистров восприятия, моральных и интеллектуальных. Экстремизм русского писателя ограничен властью ауратичных образов, которыми он оперирует. Это медоточивый, интимный нигилизм эстетамечтателя, уступающий в своем радикализме «классическому» сюрреализму. И все же у «правого» Мережковского есть множество точек пересечения и с сюрфашизмом Батая, и с творчеством Дали. В конечном итоге, роман Мережковского это – чистая трансгрессия, нарушение всех возможных националистических и религиозных запретов и стереотипов, один из интереснейших памятников модернистской литературы. Изучение особых форм конвергенции политического и художественного радикализма в творчестве Мережковского позволяет пролить новый свет на проблему тоталитарного модернизма, расширить наши представления о возможностях идеологической апроприации модернистских художественных практик.

ЛИТЕРАТУРА

1. Винокурова И. Мережковский и Муссолини: К истории взаимоотношений // Вопросы литературы. 2001. № 2. С. 274–287.
2. Мережковский Д.С. Большая Россия. Л., 1991.
3. Мережковский Д.С. Наполеон. М., 1993.

4. «Революционное христовство». Письма Мережковских Борису Савинкову / Сост., вступ. ст., коммент. Е.И. Гончаровой. СПб., 2009.
5. Рыков А.В. Дискурс эстетизма/тоталитаризма (К социополитической теории авангарда) // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. / Под ред. А.В.Захаровой, С.В.Мальцевой. СПб., 2014. С. 381–391.
6. Рыков А.В. Художественно-теоретический консерватизм в контексте американской теории современного искусства 1960–1990-х гг. Дис. докт. филос. н. СПб., 2008.
7. Фокин С.Л. Философ-вне-себя. Жорж Батай. СПб., 2002.
8. Эткинд А. Хлыст: Секты, литература и революция. М., 2013.
9. Adamson W. Fascism and Culture: Avant-Gardes and Secular Religion in the Italian Case // *Journal of Contemporary History*. Vol. 24. № 3, July, 1989. P. 411–35
10. Antliff M. Fascism, Modernism, and Modernity // *The Art Bulletin*. Vol. 84. № 1, March, 2002. P. 148–169.
11. Bedford C.H. Dmitri Merezhkovsky, the intelligentsia and the Revolution of 1905 // *Canadian Slavonic Paper*, 1958. P. 22–42.
12. *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy* / Ed. by M. Affron, M. Antliff. Princeton, 1997.
13. Griffin R. *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Houndmills, New York, 2007.
14. Rosenthal B.G. D.S. Merezhkovsky and the Silver Age. *The Development of a Revolutionary Mentality*. Hague, 1975.

TRANSLIT

1. Vinokurova I. Merezhkovsky i Mussolini: K istorii vzaimootnosheniy // *Voprosy literatury*. 2001. № 2. s. 274–287.
2. Merezhkovsky D.S. *Bolnaya Rossiya*. L., 1991.
3. Merezhkovsky D.S. *Napoleon*. M., 1993.
4. «Revolutsionnoye khristovstvo». Pisma Merezhkovskikh Borisu Savinkovu / Sost., vstup. st., komment. Ye.I. Goncharovoy. SPb., 2009.
5. Rykov A. V. Diskurs estetizma/totalitarizma (K sotsiopoliticheskoy teorii avangarda) // *Actualnye Problemy Teorii i Istorii Iskusstva: Sbornik statei*. Pod red. S.V. Maltsevov., A.V. Zakharova, T.4. SPb., 2014, s. 381–391.
6. Rykov A.V. Khudozhestvenno-teoreticheskiy konservativizm v kontexte amerikanskoj teorii sovremennogo iskusstva 1960-1990-kh gg. Dis. dokt.filos.n. SPb., 2008.
7. Fokin S.L. *Filosof-vne-sebya. Georges Bataille*. SPb., 2002.
8. Etkind A. *Khlyst: Sekty, literatura i revolyutsiya*. M., 2013.
9. Adamson W. *Fascism and Culture: Avant-Gardes and Secular Religion in the Italian Case* // *Journal of Contemporary History*. Vol. 24. № 3, July, 1989. P. 411–35
10. Antliff M. *Fascism, Modernism, and Modernity* // *The Art Bulletin*. Vol. 84. № 1, March, 2002. P. 148–169.
11. Bedford C.H. *Dmitri Merezhkovsky, the intelligentsia and the Revolution of 1905* // *Canadian Slavonic Paper*, 1958. P. 22–42.
12. *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy* / Ed. by M. Affron, M. Antliff. Princeton, 1997.
13. Griffin R. *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Houndmills, New York, 2007.
14. Rosenthal B.G. D.S. *Merezhkovsky and the Silver Age. The Development of a Revolutionary Mentality*. Hague, 1975.