

И. А. Суханова

Отражение иконографического типа «бородатого» Вакха в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист»

Сквозные образы трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» в значительной степени зависят от иконических претекстов. Существование в изобразительном искусстве разных иконографических типов одного мифологического персонажа позволяет писателю включить вербализации произведений изобразительного искусства в систему характерных для образного строя трилогии оппозиций-тождеств.

В античном искусстве существовали два иконографических типа Вакха (Диониса): более древний – «бородатый», или «восточный» Вакх и «фиванский» Вакх. На первый взгляд, в трилогии для создания сквозного образа этого античного божества использован, в первую очередь, тип «фиванского» Вакха, обращение же к более древнему типу почти не выражено. Однако лексико-семантический анализ текста выявляет многочисленные обращения к типу «бородатого» Вакха в первых двух романах трилогии («Смерть богов. Юлиан Отступник» и «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)»), где в портретах персонажей акцентируется такая деталь, как *борода*. Во втором романе с типом «бородатого» Вакха сближается вербализация так называемого «Автопортрета» Леонардо да Винчи, что помогает построить образ главного героя в систему образов-оппозиций, которые одновременно являются образами-тождествами. Для Мережковского важен факт, что Вакх «фиванский» и Вакх «бородатый» – один и тот же персонаж, амбивалентный, как «андрогин» на картинах Леонардо, *андрогин* же в художественной системе писателя – воплощение синтеза, универсальности и гармонии. Поэтому бородатых персонажей нет в третьем романе трилогии («Антихрист (Петр и Алексей)») – амбивалентность разрушена, универсальность уже невозможна.

Ключевые слова: трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», сквозные образы, интермедийные связи, вербализация произведений изобразительного искусства, иконографический тип, оппозиции-тождества.

I. A. Sukhanova

Reflection of the Iconographic Type of "Bearded" Bacchus in D. S. Merezhkovsky's Trilogy "Christ and Antichrist"

Through images of D. S. Merezhkovsky's trilogy "Christ and Antichrist" substantially depend on the iconic pretexts. Existence in the fine arts of different iconographic types of one mythological character allows the writer to include verbalizations of works of the fine arts in the system typical oppositions-identities for the figurative system of the trilogy.

In ancient art there were two iconographic types of Bacchus (Dionysus): more ancient – "bearded", or "eastern" Bacchus and "theban" Bacchus. From the first view, in the trilogy for creation of the through image of this antique deity "theban" Bacchus's type is used, first of all, the appeal to more ancient type isn't expressed almost. However the lexico-semantic analysis of the text reveals numerous appeals to "bearded" Bacchus's type in the first two novels of the trilogy ("Death of Gods. Julian Otstupnik" and "Revived Gods (Leonardo da Vinci)") where in portraits of characters such a detail as a *beard* is accented. In the second novel with "bearded" Bacchus's type is made closer verbalization of so-called "Self-Portrait" of Leonardo da Vinci that helps to build in an image of the main character into the system of image-oppositions which at the same time are image-identities. For Merezhkovsky the fact is important that Bacchus "theban" and Bacchus "bearded" – the same character, ambivalent, as "androgens" in Leonardo's pictures, an *androgen* in the art system of the writer – embodiment of synthesis, universality and harmony. That is why there are no bearded characters in the third novel of the trilogy ("Antichrist (Pyotr and Aleksey)") – ambivalence is destroyed, universality is already impossible.

Keywords: D. S. Merezhkovsky's trilogy "Christ and Antichrist", through images, intermedial liaisons, verbalization of works of the fine arts, an iconographic type, opposition-identities.

Трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» (ниже примеры приводятся по изданиям [3, 4, 5]) пронизана лейтмотивами и сквозными образами, материал для которых часто дает изобразительное искусство. Важное место в трилогии занимают сквозные образы античных божеств. Предпринимая систематическое исследование интермедийных связей трилогии с произведениями изобразительного искусства, мы

уже обращались к сквозному образу Вакха (Диониса, Бахуса) [9]. Основное внимание в нашей работе было уделено эволюции (деградации) в трилогии так называемого «фиванского» типа изображения этого античного бога. Однако существует еще один – более древний – иконографический тип Вакха, так называемый «восточный», или «бородатый» Вакх [2, 6], отсылки к которому в трилогии на первый взгляд почти от-

сутствуют, тем не менее, при внимательном чтении они обнаруживаются в большом количестве, но в завуалированном виде.

По свидетельствам искусствоведов, «[в] глубиной древности Диониса изображали могучим, длиннобородым, с низко падающими на плечи волосами, в длинных, торжественных одеждах. Начиная с V в. до н. э., бог виноделия предстает в виде стройного юноши, обнаженного или в коротком одеянии, увенчанного венком из виноградных лоз, с чашей и кистью винограда в руках» [2, с. 109]. Первый тип принято называть «восточным», или «бородатым» Вакхом, второй – «фиванским» [6, с. 155]. Отсылка к первому, более древнему типу эксплицирована лишь однажды, в первом романе трилогии («Смерть богов. Юлиан Отступник»): эпизодический персонаж – кабатчик Сиракс – *«походил на карикатуру Диониса, бога вина: весь казался черным и сладким... У него были черные как смоль волосы в мелких кудряшках и борода такая же черная, с синеватым отливом, тоже в бесчисленных мелких завитках»* («Смерть богов. Юлиан Отступник», далее в примерах – Ю). Описание внешности Сиракса напоминает изображения на античных вазах, сошлемся на воспроизведенные в справочных изданиях фрагменты росписи сосудов из Британского музея (1-я треть V в. до н. э.), Национального музея в Кракове (460–450 гг. до н. э.), Мюнхенского музея античного прикладного искусства (ок. 500 г. до н. э.), Археологических музеев в Ферраре (ок. 465 г. до н. э.) и Палермо (470–460 гг. до н. э.) [7, с. 381 и др. изд.]: лицо восточного типа, венок из плюща на черных кудрявых волосах, черная борода (иногда, впрочем, прямая).

Образы трилогии Мережковского постоянно противопоставляются друг другу, но при этом и отождествляются, двойственность одной системы образов оказывается параллельной двойственности другой, поэтому противопоставленные системы также оказываются тождественными. Так, через всю трилогию проходит оппозиция-тождество двух образов христианской иконографии: Доброго Пастыря и Пантократора. Христианские образы оказываются параллельными античным, Добрый Пастырь аналогичен «фиванскому», безбородому Вакху; следовательно, должна быть и аналогия Пантократору. Поэтому неслучайно тема Диониса задается отсылкой именно к «восточному», «бородатому» Вакху, тип которого как будто исчезает в последующем тексте трилогии. В действительности такая его

характерная деталь, как *борода*, постоянно акцентируется во внешности то одного, то другого персонажа. *Борода* постоянно упоминается, с эпитетом *длинная*, в портрете главного героя второго романа – «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)». Внешность Леонардо дается в романе в соответствии со знаменитым рисунком сангиной из Туринской Королевской библиотеки, который до недавнего времени считался единственным достоверным изображением художника, его автопортретом в возрасте 65 лет (В настоящее время искусствоведы оспаривают его подлинность. См. [10]).

Наиболее полная вербализация туринского автопортрета имеет место в предпоследней, 16-й части романа, где внешность старого художника дана глазами его ученика Франческо Мельци: *«В первый раз после болезни видел он лицо Леонардо в ярком свете дня, на воздухе, и никогда еще оно ему не казалось таким утомленным и старым. Волосы, уже седеющие, с желтоватым отливом сквозь седину, поредевшие сверху, обнажали крутой, огромный лоб, изрытый упрямыми, суровыми морщинами, а книзу – все еще густые, пышные, сливались с начинавшейся под самыми скулами, длинной, до середины груди, тоже седеющей, волнистой бородой. Бледно-голубые глаза из глубоких темных впадин под густыми, нависшими бровями глядели с прежней зоркостью, бесстрашную пытливость. Но этому выражению как бы сверхчеловеческой силы мысли, воли познания противоречило выражение человеческой слабости, смертельной усталости в болезненных складках ввалившихся щек, в тяжелых старческих мешках под глазами, в немного выдававшейся нижней губе и углах тонкого рта, опущенных с презрительной горечью, с неизъяснимой брезгливостью: это было лицо покорившегося, почти дряхлого титана Прометея»* («Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», далее – Л).

Туринский автопортрет безошибочно угадывается в этом описании, однако графический источник тесно переплетается здесь со словесным. Так, упоминания о *длинной волнистой бороде* мы найдем в свидетельствах современников (см., например, [1, с. 485]), хотя и на портрете эта деталь очевидна. В то же время, рисунок не дает точной информации о цвете: логично предположить, что старый человек должен быть седым, однако нельзя увидеть *желтоватого отлива*; то, что глаза на портрете – не темные, очевидно, но нельзя с точностью заключить, что они именно *бледно-*

голубые, а не светло-серые или, скажем, зеленоватые. В то же время, существует широко распространенное представление о том, что Леонардо имел золотистые или рыжие волосы и голубые глаза. Но исключительно из туринского автопортрета могут происходить такие подробности, как форма лба, нависшие брови, глубокая посадка глаз, морщины на лбу и складки на щеках и особенно – характерная форма нижней губы.

Произведение смежного искусства вошло в словесный текст, подобно цитате, путем вербализации. В нашей работе [8] мы подробно рассматривали языковые средства, являющиеся носителями интермедиальной связи с туринским автопортретом Леонардо в данном фрагменте и ряде других фрагментов второго романа. Однако, на наш взгляд, писатель обращается к этому невербальному источнику не только в романе «Леонардо да Винчи», где такое обращение вполне ожидаемо, но и в первом романе трилогии – «Смерть богов. Юлиан Отступник», в котором действие происходит более чем за тысячу лет до рождения великого итальянца.

Отдельные детали портрета, подробно вербализованного в «Леонардо да Винчи», распределены среди персонажей «Юлиана Отступника». Так, выдающаяся нижняя губа оказывается чертой внешности Юлиана, хотя скульптурный портрет реального императора (Лувр, Париж) этой черты не имеет, в отличие от слишком большого носа или больших глаз. «<...> нос слишком большой, нижняя губа выдающаяся <...> глаза его <...> большие, странные, изменчивые <...>» (Ю). «<...> Выдающаяся нижняя губа придавала ему выражение угрюмой надменности; густые брови хмурились с злобным упрямством, около некрасивого, слишком большого носа выступали ранние морщины <...>» (Ю). Такие детали, как морщины и густые брови, также могут восходить к туринскому автопортрету Леонардо, тем более, что луврская скульптура Юлиана не дает для них материала. Интересно, что выдающаяся нижняя губа и слишком большой нос обнаруживают сходство с портретом Макиавелли во втором романе. Сравним: «Иногда, во время разговора, подняв вверх плоский и длинный, точно утиный, нос, закинув маленькую голову назад, прищурив глаза и задумчиво выставив вперед оттопыренную нижнюю губу, смотрел он поверх головы собеседника...» (Л). Макиавелли же во втором романе является своеобразным alter ego главного героя.

Борода Юлиана постоянно называется *длинной*, хотя по контексту она не могла сильно вырасти, а на луврской скульптуре реальный император изображен с короткой бородкой. Видимо, эпитет *длинная* также имеет отношение к портрету Леонардо; кроме того, обзаведясь *бородой*, и именно *длинной*, Юлиан встраивается в две из важнейших оппозиций трилогии: он становится ближе грозному Пантократору византийского канона и «восточному» Вакху, а не Доброму Пастырю и Вакху «фиванскому».

Длинная борода и седые волосы, сияющие в своеобразном освещении, оказываются в первом романе у *богоугодного старца Дидима*, сравним: «Луч месяца, падая в узкую отдушину, озарял его [Дидима] седые, пушистые кудри и длинную бороду» (Ю); «<...>солнце сквозь полупрозрачные ветви озаряло белокурые волосы, длинную бороду и густые нависшие брови Леонардо, окружая голову его сиянием <...>» (Л).

Более же всего переключек вербализация туринского автопортрета в «Леонардо да Винчи» обнаруживает с описанием в первом романе внешности Максима Эфесского, в образе которого отзываются и некоторые другие интермедиальные источники образа Леонардо. Можно даже считать словесный портрет Максима «предварительной», упрощенной вербализацией туринского автопортрета, в которой присутствуют ключевые, объективно вербализованные детали: *длинная борода* и *длинные волосы*, их *золотистый оттенок* *сквозь седину*, *глубокие морщины*, *тонкие губы*, *седые нависшие брови*; к ним добавлена *двусмысленная улыбка*, свойственная во втором романе и самому герою, и особенно его живописным образам (здесь особое место принадлежит «Иоанну Крестителю», очень похожему на Вакха). Вот несколько фрагментов с описанием внешности Максима: «Это был семидесятилетний старик; белая как снег борода падала почти до пояса; волосы до плеч были с легким золотистым оттенком сквозь седину; на щеках и лбу темнели глубокие морщины, полные не страданием, а мудростью и волей; на тонких губах скользила двусмысленная улыбка: такая улыбка бывает у очень умных, лживых и обольстительных женщин; но больше всего Юлиану понравились глаза Максима; под седыми нависшими бровями, маленькие, сверкающие, быстрые, они были пронзительны, насмешливы и ласковы» (Ю); «Луч солнца упал на седую бороду и седые нависшие брови старика; они заблестели, как серебро; морщины на лбу стали еще глубже и

темнее; а на тонких губах скользила двусмысленная улыбка, обольстительная, как у женщин» (Ю) – примеры можно продолжать.

Максим не только внешне похож на Леонардо, он вообще предстает как его основной предшественник, даже как его предыдущее воплощение: «– *Время мое не настало, – ответил Максим. – Уже не раз приходил я в мир и еще приду не раз. Люди боятся меня, называют то великим мудрецом, то соблазнителем, то волшебником – Орфеем, Пифагором, Максимом Эфесским. Но я – Безымянный*» (Ю).

Очевидно, время Максима наступит во второй части трилогии, он явится в образе Леонардо – наиболее полном воплощении данного человеческого типа. В третьей же части – романе «Антихрист (Петр и Алексей)» – время его уже прошло: несмотря на параллели универсализма Петра с универсализмом Леонардо и некоторые другие отсылки, в книге нет персонажа, чей портрет мог бы восходить к туринскому автопортрету.

«*Люди боятся меня*», – говорит Максим, боятся люди и Леонардо, который, однако, в отличие от Максима, никого не обманывает своим «волшебством». Но его также считают соблазнителем и приписывают ему все возможные грехи. Даже сам он считает, что *испортил* своих учеников. Максим же говорит Юлиану, своему ученику: «*Я люблю тебя, потому что ты должен погибнуть из-за меня<...>*» (Ю). «– *Видишь – старик с белой бородой? <...>// – Кто это?/– Сам дьявол в образе Максима-волхва: он-то и соблазнил императора*» (Ю). И Максим, и Леонардо – те, кого примитивно мыслящие люди принимают за дьявола или антихриста, – на самом деле воплощают в себе творческое, вакхическое начало, *правду титана Прометея*, которая, по мысли Мережковского, должна соединиться с *правдой Галилеянина*.

В «Юлиане Отступнике» есть и другие предшественники Леонардо. Это Арсиноя – женский двойник Юлиана (подобно тому, как мона Лиза оказывается женским двойником Леонардо, а Кассандра – женским двойником Джованни Бельтраффио во втором романе). Арсиноя – скульптор, но интересуется и наукой, в частности, физикой. Однако, в отличие от Леонардо – вся в противоречиях, примирение которых наступает только к концу романа, когда художница лепит фигурку, одинаково похожую на Христа и на Диониса, превосходящую такие картины Леонардо, как «Иоанн Креститель» и «Вакх» (описание обеих имеет важнейшее значение в

системе образов второго романа). Возможно, некоторые женственные черты в образе Леонардо – «наследство» Арсинои, так же, как изначальное отсутствие противоречий – «наследство» Парфения, монаха-художника из первого романа, который «*в простоте сердца не боялся древних богов. Они увеселяли его, казались давно обращенными в христианство*» (Ю). Заметим, что в третьем романе среди персонажей художников нет, а искусство находится в упадке.

Наличие женских двойников у главных героев каждого романа (в третьем романе просматривается пара царевич Алексей – фрейлина Арнгейм), на наш взгляд, аналогично тождеству «фиванский» Вакх – «бородатый» Вакх, то есть символическим оказывается отождествление, условно говоря, бородатого персонажа с безбородым (в связи с этим интересно проследить тему андрогинности в трилогии: *андрогин* для Мережковского – отнюдь не урод, а символ универсальности).

Для Мережковского важен тот факт, что Вакх «фиванский» и Вакх «бородатый» – один и тот же персонаж, амбивалентный, как «андрогины» на картинах Леонардо. Говоря по-современному, два в одном. И то, что в третьем романе нет не только художников, в нем практически нет бородатых персонажей – петровская эпоха! – для Мережковского – разрушение амбивалентности, обеднение палитры, невозможность универсальности. Действительно, даже у тех персонажей третьего романа, у которых борода должна быть по определению, – священников, старообрядцев – эта деталь внешности не эксплицируется; зато есть эпизод, когда старому слуге люди Петра насильно сбивают бороду и старик, заметим, в результате этой процедуры умирает. Участие в петровских попойках сравнивается с пребыванием в застенке: *шуты «ругают старых бояр ... режут насильно бороды, выщипывают их с кровью и мясом*» («Антихрист (Петр и Алексей)»).

Что же касается парности мужских и женских персонажей, то она проявляется, на наш взгляд, и в том, что у Вакха есть свой женский двойник – Афродита, которая не только противопоставляется Вакху, «бородатому» и «фиванскому» в их единстве, но и почти тождественна «фиванскому» Вакху. Можно найти основание для сближения и отождествления образов Вакха и Афродиты не только в общем мифологическом контексте и в поэтической традиции, но и в изобразительном искусстве. Ничего не утверждая, укажем, например, на хранящуюся в Эрмитаже

скульптуру Диониса, восходящую к греческому оригиналу IV в. до н. э. «Скульптор изобразил бога в парадных одеждах, высоких охотничьих сапожках. Шишка пинии в руках Диониса символизирует плодородие, стоящая рядом с ним Афродита (или Персефона) является олицетворением плодоносящих сил природы» [2, с. 109–110]. Фигура Афродиты (Персефоны) значительно меньшего масштаба, чем основная фигура (Дионис), и поставлена на небольшой пьедестал, что делает ее как бы «скульптурой в скульптуре» или атрибутом Диониса.

Библиографический список

1. Аноним. Краткая биография Леонардо да Винчи [Текст] / Аноним // Вольтский А. Жизнь Леонардо да Винчи. – М.: Алгоритм, 1977. – С. 482–485.
2. Буслевич, Д. С. Мифологические, литературные и исторические сюжеты в живописи, скульптуре и шпалерах Эрмитажа [Текст] / Д. С. Буслевич, О. М. Персианова, Е. Б. Руммель. – Л.: Советский художник, 1966.
3. Мережковский, Д. С. Антихрист (Петр и Алексей) [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Панорама, 1993.
4. Мережковский, Д. С. Воскресшие боги (Леонардо Да Винчи) [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Панорама, 1993.
5. Мережковский, Д. С. Смерть богов. Юлиан Отступник [Текст] / Д. С. Мережковский. – М.: Худож. лит., 1993.
6. Мифы в искусстве старом и новом [Текст] / Р. Менар. – М.: Молодая гвардия, 1992 (Репринтное воспроизведение издания 1900 г.)
7. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1 [Текст]. – М.: Минск ; Смоленск, 1994.
8. Суханова, И. А. Созвучие искусств в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» [Текст] / И. А. Суханова // Русская речь. – 2006. – № 4. – С. 15–24.

9. Суханова, И. А. Эволюция сквозного образа Диониса (Вакха) в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» [Текст] / И. А. Суханова // Язык русской литературы XX века: Вып. 4 : Сб. науч. статей под науч. ред. О. П. Мурашевой, Н. А. Николиной. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2010. – С. 82–94.

10. Цельнер, Ф. Леонардо да Винчи. 1452–1519 [Текст] / Ф. Цельнер. – Taschen /ART-РОДНИК, 2003.

Bibliograficheskiy spisok

1. Anonim. Kratkaya biografiya Leonardo da Vinchi [Tekst] / Anonim // Volynskij A. Zhizn' Leonardo da Vinchi. – M.: Algoritm, 1977. – S. 482–485.
2. Buslovich, D. S. Mifologicheskie, literaturnye i istoricheskie syuzhety v zhivopisi, skulpture i shpalerakh EHrmitazha [Tekst] / D. S. Buslovich, O. M. Persianova, E. B. Rummel'. – L.: Sovetskij khudozhnik, 1966.
3. Merezhkovskij, D. S. Antikhrist (Petr i Aleksej) [Tekst] / D. S. Merezhkovskij. – M.: Panorama, 1993.
4. Merezhkovskij, D. S. Voskresshie bogi (Leonardo Da Vinchi) [Tekst] / D. S. Merezhkovskij. – M.: Panorama, 1993.
5. Merezhkovskij, D. S. Smert' bogov. YUlian Otstupnik [Tekst] / D. S. Merezhkovskij. – M.: KHudozh. lit., 1993.
6. Mify v iskusstve starom i novom [Tekst] / R. Menar. – M.: Molodaya gvardiya, 1992 (Reprintnoe vosproizvedenie izdaniya 1900 g.)
7. Mify narodov mira. EHntsiklopediya. T. 1 [Tekst]. – M.: Minsk ; Smolensk, 1994.
8. Sukhanova, I. A. Sozvuchie iskusstv v romane D. S. Merezhkovskogo «Voskresshie bogi (Leonardo da Vinchi)» [Tekst] / I. A. Sukhanova // Russkaya rech'. – 2006. – № 4. – S. 15–24.
9. Sukhanova, I. A. EHvolyutsiya skvoznogo obraza Dionisa (Vakkha) v trilogii D. S. Merezhkovskogo «KHristos i Antikhrist» [Tekst] / I. A. Sukhanova // YAzyk russkoj literatury KHKH veka: Vyp. 4 : Sb. nauchn. statej pod nauch. red. O. P. Murashevoj, N. A. Nikolinoj. – YArosavl': Izd-vo YAGPU, 2010. – S. 82–94.
10. TSEl'ner, F. Leonardo da Vinchi. 1452–1519 [Tekst] / F. TSEl'ner. – Taschen /ART-RODNIK, 2003.