

УДК 882
DOI 10.17223/18137083/55/7

Г. С. Зуева, Г. Е. Горланов

Пензенский государственный университет

**Зеркальная двуликость образа главного героя
романа Д. С. Мережковского
«Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»**

Работа сводится к интерпретации рисунков и картин главного героя романа Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» с целью выхода на осмысление характера Леонардо. Авторы проводят иконографический анализ эпизодов, в которых дается описание следующих картин итальянского художника: «Тайная вечеря», «Благовещение», «Мадонна в гроте», «Леда и лебедь», «Джоконда», а также разного рода карикатур. Главной целью является истолкование картин и рисунков героя Д. С. Мережковского с точки зрения психологии, и на первый план выходит поиск концептуальных черт характера героя-художника как литературного типа. В этой связи авторы сопоставляют образ Леонардо да Винчи с образом другого героя-художника в данном произведении – русского иконописца Евтихия Гагары.

Ключевые слова: русская литература, Д. С. Мережковский, психологизм, символизм, литература и живопись.

В историческом романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1901) описано порядка 15 картин и рисунков главного героя – выдающего деятеля эпохи Возрождения Леонардо да Винчи (1452–1519). Как отмечает исследователь Дм. Панченко, русский романист при написании этого произведения пользовался биографическими материалами, которые содержали богатый объем информации о творчестве итальянского художника. Ученый также подтверждает, что писатель воссоздает обстоятельства происходящих в то время событий с опорой на исторические свидетельства – осмысливает, а не переписывает их [Панченко, 1990, с. 631]. С точки зрения именно осмысления, видения писате-

Зуева Галина Сергеевна – соискатель кафедры литературы и методики преподавания литературы историко-филологического факультета Пензенского государственного университета (ул. Красная, 40, Пенза, 440026, Россия; gz90@yandex.ru)

Горланов Геннадий Елизарович – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы и методики преподавания литературы историко-филологического факультета Пензенского государственного университета (ул. Красная, 40, Пенза, 440026, Россия; metlit-pgpu@yandex.ru)

ISSN 1813-7083. Сибирский филологический журнал. 2016. № 2
© Г. С. Зуева, Г. Е. Горланов, 2016

лем-символистом этих картин, а также человеческой природы и гения их автора данный роман и стал нам интересен.

Исследований, делающих акцент на отражение личности данного героя через его картины, нам не встречалось. Однако упоминание возможности такого подхода в научной литературе есть. Л. А. Колобаева, исследователь русского символизма, в своей работе пишет: «В судьбе Леонардо Мережковский находит обещание гармонии, ее проблески и залого. Это подчеркивается символикой в описании созданных да Винчи картин, произведений искусства, символикой портретной живописи – в облике Леонардо сквозит мощь мужественности и вместе с тем прелесть женственной мягкости» [Колобаева, 2000, с. 248].

Если говорить о замысле, то роман «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» является второй частью трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист». По мнению литературоведа Л. А. Колобаевой, скрытый пафос трилогии – возрождение, преодоление односторонности, ограниченности, а также пафос раздвоенности личности как преодоления трагической исторической судьбы человека [Колобаева, 2000, с. 245]. Ключевым, на наш взгляд, здесь будет слово «раздвоенность», а еще точнее – противоречивость природы героя, доходящая до двуликости и отраженная в его работах, как в зеркале.

Тема художника, по наблюдениям Дм. Панченко, «чрезвычайно важная для того направления в литературе, к которому принадлежал Д. С. Мережковский» [Панченко, 1990, с. 632], стала очень выигрышной для раскрытия данной идеи. Это можно увидеть уже по ходу чтения романа. Автор часто описывает на близких страницах совершенно разные по идейному содержанию работы своего героя-художника, намекая тем самым на его способность видеть прекрасное и безобразное одинаково хорошо и так же явственно понимать сущность этих категорий.

Кто же такой Леонардо да Винчи: безбожник или святой? Гений или злодей? Может ли быть гармоничной личностью, которую никто не может разгадать из-за множества противоречий? Д. С. Мережковский как бы предлагает читателю ответить на эти вопросы самостоятельно, в том числе и с помощью взгляда на картины Леонардо.

Мир контрастов открывается в романе описаниями двух как жанрово, так и идейно противоположных творений Леонардо – это карикатура на религиозного фанатика Савонаролу и знаменитая «Тайная вечеря». Они представлены в конце первой книги и начале второй соответственно. Оба произведения описаны с точки зрения Джованни Бельтраффио – реального исторического лица, ученика Леонардо. Однако в рассуждениях этого героя проглядывают мысли, находящиеся, по замечанию Дм. Панченко, «вне истории его века» [Панченко, 1990, с. 635]. Следовательно, есть основания полагать, что Д. С. Мережковский в какой-то мере вложил в уста персонажа свою авторскую позицию.

Обрами знаменитого флорентийского проповедника Савонаролы и инквизиторов в романе представлена «бездна духа» [Минц, 2004, т. 3, с. 223–241].

Неудивительно, что Леонардо, человек противоположных взглядов, не принимает идей Савонаролы и показывает свое видение этого человека в страшной карикатуре:

Это было лицо не Савонаролы, а старого безобразного дьявола в монашеской рясе, похожего на Савонаролу, изможденного самоистязаниями, но не победившего гордыни и похоти. Нижняя челюсть выдавалась вперед, морщины бороздили щеки и шею, отвислую, черную, как на высохшем трупе, вздернутые брови щетинились, и нечеловеческий взор, полный упрямой, почти злобной мольбы, устремлен был в небо. Все темное, ужасное и безумное... было испытано в этом рисунке, обнажено без гнева и жалости, с невозмутимой ясностью знания [Мережковский, 1914, т. 2, с. 43].

Этим описанием Д. С. Мережковский показывает, насколько сильной была способность Леонардо видеть людей насквозь. В самом начале романа дан эпизод, где художник измеряет только что найденную статую Венеры циркулем, когда все просто любовно смотрит на нее, не понимая, как можно так относиться к произведению искусства. Такой же – научный – подход он применяет везде, в том числе и для передачи глубин человеческой природы. Поэтому описания рисунков у Д. С. Мережковского так подробны и основательны. Автор вполне мог бы ограничиться сравнением Савонаролы с «безобразным дьяволом» и одной метафорой обрисовать карикатуру, но тогда потерялась бы личность Леонардо, для которого целостный образ создавался из многих черт, тщательно подобранных (вспомним, например, его классификацию форм человеческого носа и других частей лица). Так же и здесь: выдающаяся вперед нижняя челюсть, вздернутые брови, множество морщин и высохшая кожа показывают нам человека фанатичного, упрямого, беспощадного к врагам – человека, который сам себя погубил. Словосочетание «злая мольба» имеет такой же оксюморонный характер, как и «живой труп» – все это о Савонароле. Большинство людей, так хорошо поняв этого человека, пожалуют его, но Леонардо этого не делает. Его взгляд абсолютно спокоен, лишен оценочности – в нем только «невозмутимая ясность знания». Художник показывает человека таким, каков он есть. В своем рисунке он как в зеркале отражает природу Савонаролы, и на протяжении всего романа мы еще не раз убедимся в том, что Леонардо неуклонно следует своему принципу:

Душа художника должна быть подобна зеркалу, которое отражает все предметы, все движения и цвета, само оставаясь неподвижным и ясным [Мережковский, 1914, т. 2, с. 44].

Савонарола был признанным авторитетом для верующих того времени, и потому то, как его изобразил Леонардо, заложило в душу Джованни сомнения: не служит ли его учитель Антихристу? Однако такие мысли развеялись после того, как он увидел неоконченную «Тайную вечерю»:

Лица апостолов дышали такою жизнью, что он как будто слышал их голоса, заглядывал в глубину их сердец, смущенных самым непонятным и страшным из всего, что когда-либо совершалось в мире, – рождением зла, от которого Бог должен умереть. Особенно поразили Джованни Иуда, Иоанн и Петр. Голова Иуды не была еще написана, только тело, откинутае назад, слегка очерчено: сжимаемая в судорожных пальцах мощи со серебряниками, нечаянным движением руки опрокинул он солонку – и соль просыпалась. Петр, в порыве гнева, стремительно вскочил из-за него, правой рукой схватил нож, левую опустил на плечо Иоанна, как бы вопрошая любимого ученика Иисусова: «кто предатель?» – и старая, серебристо-седая, лучезарно гневная голова его сияла тою огненною ревностью, жаждою подвига... Ближе всех ко Христу был Иоанн; мягкие как шелк, гладкие вверху, внизу вьющиеся волосы, опущенные веки, отягченные негою сна, покорно сложенные руки, лицо с продолговато-круглым очерком – все дышало в нем небесной тишиной и ясностью. Один из всех учеников, он больше не страдал, не боялся, не гневался [Там же, с. 60–61].

В этой картине соединилось все самое прекрасное и все самое страшное, что есть в людях: смирение и гнев, любовь и предательство. Благодаря этой неоднозначности, картина «дышит» – эмоции переданы настолько точно, что апостолы предстают не как святые, недостижимые и далекие идеалы, они предстают как люди, которые испытывают обычные эмоции, хоть и под влиянием «самого непонятного и страшного из всего, что когда-либо совершалось в мире». Испуг и рас-

терянность Иуды, смирение и покорность Иоанна, «порыв гнева» Петра и его готовность всегда стоять за Того, за Кого он готов «душу положить», – Д. С. Мережковский передал все это, следуя «зеркальному» принципу своего героя. Не случайно вторая книга романа носит название «Ессе deus – ессе homo» («Се Бог – се человек»). Автор показывает, что при написании этой картины Леонардо был так же верен природе, как и в случае карикатурного портрета Савонаролы. «Ясность знания», отстраненность и поиск максимально точной передачи мысли сохраняются.

«Живописец должен быть всеобъемлющ» [Мережковский, 1914, т. 2, с. 179], – это изречение Леонардо, в числе прочих включенное в роман в виде дневниковой записи Джованни. На наш взгляд, два рассмотренных выше произведения доказывают, что Д. С. Мережковскому удалось показать это свойство произведений Леонардо, его способность изображать противоположное.

Вся шестая книга романа посвящена дневнику Джованни. Здесь Д. С. Мережковский описывает противоположные картины буквально на соседних страницах – перед читателем предстает сосуществование красоты и уродства в сознании одного человека. На одном из рисунков изображена голова Девы Марии, «внимающей благовестию архангела» (картина «Благовещение»):

Из-под головной повязки, украшенной жемчугом и голубиными крыльями, стыдливо играя с веянием ангельских крыл, выбиваются пряди волос, заплетенных, как у флорентийских девушек, в прическу, по виду небрежную, но на самом деле искусную. Красота этих вьющихся кудрей пленяет, как странная музыка. И тайна глаз ее, которая как будто просвечивает сквозь опущенные веки с густою тенью ресниц, похожа на тайну подводных цветов, видимых сквозь прозрачные волны, но недостижимых [Там же, с. 167].

Жемчуг и голубь – оба символа означают непорочность, чистоту, возвышенность и духовное начало. Кроме того, жемчуг символизирует все женственное и совершенное, является традиционным атрибутом Пресвятой Девы¹, а голубь очень часто выступает в роли божественного вестника, олицетворения невинности, доброты, кротости и покорности судьбе [Там же]. Д. С. Мережковский как символист не мог упустить этого из виду при описании данного произведения Леонардо. Автор старается всеми средствами подчеркнуть святость, вложенную художником в лик Девы Марии. Он показывает красоту ее ангельского смирения и кристальную чистоту помыслов, которая видна даже из-под опущенных век. Таинственная и недостижимая – именно такой она предстает перед нами, практически совершенная в своей красоте. Особенно емко, на наш взгляд, автор характеризует ее загадочность, сравнивая со «странной музыкой» и «подводными цветами». Бесспорно, это – высшая степень красоты.

Однако, вслед за главным героем, читатель мгновенно забывает об этом шедевре и начинает рассматривать высшую степень уродства, которая тут же предстает перед ним. С точно такой же увлеченностью, «с глубоким, жадным любопытством» и «тем же карандашом» Леонардо рисует карикатуры на уродов, только что пришедших в его мастерскую:

В зверском мелькает человеческое, в человеческом – зверское, одно переходит в другое легко и естественно до ужаса. Я запомнил морду дикобраза с колючими ошетилившимися иглами, с отвислою нижнею губой, болтающуюся, мягкой и тонкою, как тряпка, обнажившую в гнусной человеческой улыбке продолгова-

¹ Энциклопедия символики и геральдики. URL: <http://www.symbolarium.ru/> (дата обращения 05.01.2014).

тые, как миндалины, белые зубы. Я также никогда не забуду лица старухи с волосами, вздернутыми кверху в дикую, безумную прическу, с жидкою косичкою сзади, с гигантским лысым лбом, расплющенным носом, крохотным, как бородавка, и чудовищно-толстыми губами, напоминавшими те дряблые, осклизлые грибы, которые растут на гнилых пнях. И всего ужаснее то, что эти уроды кажутся знакомыми, как будто где-то уже видел их, и что-то есть в них соблазнительное, что отталкивает и в то же время притягивает, как бездна. Смотришь, ужасаешься – и нельзя оторвать от них глаз так же, как от божественной улыбки Девы Марии [Мережковский, 1914, т. 2, с. 168–169].

Описания этих двух рисунков контекстуально антонимичны друг другу до крайности. В такой же степени, насколько прекрасна Дева Мария, эти портреты безобразны. Небрежной, но искусной прическе с первого рисунка противопоставлена «дикая, безумная» на втором. Глаза уродов Д. С. Мережковский вообще не описывает, потому что, скорее всего, там просто ничего нет. Колочки дикобраза, «чудовищно-толстые губы», «гнусная улыбка» показаны как самое неприглядное и ужасное, несущее в себе все порочное, нечистое и страшное. При чтении обоих этих описаний образы очень легко представляются и запоминаются. Только если Дева Мария ассоциировалась с небесами, то эти образы напоминают о бездне.

Таким образом, перед нами две крайности – красота и уродство, возвышенное и низменное. И то и другое удивляет главного героя Д. С. Мережковского одинаково сильно, ведь оба крайних проявления встречаются редко и потому так поражают наше воображение. Но для понимания характера Леонардо важно даже не это. Автор романа, с таким искусством описывая все детали, старается представить своего героя как человека, стремящегося к невозможному. Эту характеристику писатель вкладывает в уста другого ученика Леонардо – Чезаре: «Сам он всю жизнь только и стремился к невозможному, только и желал недостижимого» [Там же, с. 188].

Рисуя контрастные сюжеты, да Винчи искал предел, крайнюю точку красоты и безобразия, которая позволила бы найти то самое единство, и в романе Д. С. Мережковского эти поиски показаны через призму творчества героя.

Романист, по мнению литературоведа М. Ю. Красильниковой, «наделяет своего героя божественной способностью соединять и примирять в себе несоединимое и непримиримое, делает его носителем непонятой истины о единении двух правд: правды Христовой – о Небе и правды Антихристовой – о Земле» [Красильникова, 2006, с. 162]. С этим можно полностью согласиться, рассмотрев две следующие картины.

Одна из них, известная как «Мадонна в скалах» или «Мадонна в гроте», изображает «Матерь Божию в недрах Матери Земли»:

Матерь Божия, среди скал, в пещере, обнимая правою рукою младенца Иоанна Крестителя, осеняет левою – Сына, как будто желая соединить обоих – человека и Бога – в одной любви. Иоанн, сложив благоговейно руки, преклонил колено перед Иисусом, который благословляет его двуперстным знамением. По тому, как Спаситель-младенец, голый на голой земле, сидит, подогнув одну пухлую с ямочками ножку под другую, опираясь на толстую ручку, с растопыренными пальчиками, видно, что он еще не умеет ходить – только ползает. Но в лице Его – уже совершенная мудрость, которая есть в то же время и детская простота. Коленопреклоненный ангел, одной рукой поддерживая Господа, другой указывая на Предтечу, обращает к зрителю полное скорбным предчувствием лицо свое с нежной и странной улыбкой. Вдали, между скалами, влажное солнце сияет сквозь дымку дождя над туманно голубыми, тонкими и острыми горами,

вида необычайного, неземного, похожими на сталактиты. Эти скалы, как будто изглоданные, источенные соленой волной, напоминают высохшее дно океана. И в пещере – глубокая тень, как под водой. Глаз едва различает подземный родник, круглые лапчатые листья водяных растений, слабые чашечки бледных ирисов. Кажется, слышно, как медленные капли сырости падают сверху, с нависшего свода черных слоистых скал доломита, прососавшись между корнями ползучих трав, хвощей и плаунов. Только лицо Мадонны, полудетское, полудевичье, светится во мраке, как тонкий алебастр с огнем внутри. Царица Небесная является людям впервые в сокровенном сумраке, в подземной пещере, быть может, убежище древнего Пана и нимф, у самого сердца природы, как тайна всех тайн, – Матерь Богочеловека в недрах Матери Земли. Это было создание великого художника и великого ученого вместе [Мережковский, 1914, т. 3, с. 51–52].

Обстановка на картине с первых же фраз описания поражает неожиданной связью, казалось бы, далеких ситуаций: «Матерь Божия среди скал», «соединить человека и Бога» (это необычайно смелая мысль для того времени). Однако затем противопоставление сглаживается, и последующие ключевые фразы позволяют понять, что Леонардо (как герой Д. С. Мережковского) изображает младенца Иисуса не в ипостаси Сына Божьего, а именно как человека: «Сидит, подогнув одну пухлую с ямочками ножку под другую, опираясь на толстую ручку, с растопыренными пальчиками». «Голый на голой земле» – этот прием повтора не случаен: Д. С. Мережковский вкладывает в него едва ли не всю суть картины Леонардо, показывающего возможность сближения человека и Бога. Его образ Христа предстает на данной картине отнюдь не как нечто далекое и недостижимое для людей, находящееся высоко в небесах, а как сам человек – земное и незащищенное существо, ребенок – бесконечно мудрый в своей детской простоте (вспоминается поговорка «устами младенца глаголет истина»). Лицо ангела, исполненное «скорбным предчувствием», и стены пещеры, «как будто изглоданные, источенные соленой волной, напоминающие высохшее дно океана», намекают, вероятно, на тяжелую судьбу, которая уготована божественному Младенцу.

И только лицо Девы Марии «светится во мраке», излучая безграничную материнскую любовь, которая освещает жизнь любого человека. Глядя на эту картину, становится ясно, что любовь матери – это божественный «свет во тьме», никогда не оставляющий человека, всегда находящийся рядом, как мать-земля под его ногами. Познавая мир, мы познаем свет, а любовь к жизни уводит человека от уныния и мрака. Д. С. Мережковский описанием данной картины подводит читателя к осмыслению известного тезиса Леонардо о том, что «великая любовь есть дочь великого познания» [Мережковский, 1914, т. 3, с. 52].

Эта же мысль возникает у Джованни Бельтраффио, когда он смотрит на картину, где да Винчи изобразил святую Анну и Деву Марию. В идиллической, тихой обстановке горного пастбища они безмятежно играют с младенцем Иисусом – такие разные, но обе прекрасные:

Святая Анна подобна вечно юной сибилле... Улыбка змеиной мудрости напоминала Джованни улыбку самого Леонардо. Рядом с нею младенчески ясный лик Марии дышал простотою голубиною [Там же, с. 187].

Для характеристики образа Леонардо в романе Д. С. Мережковского важно слияние чувственного и разумного начал, которое было свойственно художнику, стремившемуся объединить искусство и науку. В этом заключается исключительная особенность мировидения да Винчи, и эту главную черту, как выяснилось, можно рассмотреть через образы и цвета в его полотнах.

Своего апогея противоречивость Леонардо достигает в картинах «Леда и лебедь» и в знаменитой «Джоконде».

«Леда и лебедь» была сожжена во время уничтожения «сует», организованно-го Савонаролой и его последователями. Образ словесно воссоздан Д. С. Мережковским:

Над вечерними водами горных озер стояла голая белая Леда, исполинский лебедь крылом охватил ее стан, выгибая длинную шею, наполняя пустынное небо и землю криком торжествующей любви; в ногах ее, среди водяных растений, животных и насекомых, среди прозябающих семян, личинок и зародышей, в теплом сумраке, в душиной сырости, копошились новорожденные близнецы – полубоги, полужвери – Кастор и Поллукс, только что вылупившись из разбитой скорлупы огромного яйца. И Леда вся, до последних сокровенных складок тела, обнаженная, любовалась на детей своих, обнимая шею лебедя с целомудренной и сладострастной улыбкой [Мережковский, 1914, т. 3, с. 158].

Неудивительно, что эта картина, основанная на древнегреческом мифе о Леде и Зевсе в образе лебедя, от союза которых родилась прекрасная Елена, считалась изображением греха. Но Леонардо, по мысли Д. С. Мережковского, видел в этой истории смысла больше, чем его современники. Одновременно с романом «Воскрешшие боги» автором была написана поэма «Леда» (1894). По выражению основной мысли она практически дублирует приведенное выше описание картины Леонардо:

*Вся преступная, вся обнаженная, –
Там, где сырость, и нега, и зной,
<...>
Это – Лебедь ослепительный,
Белый Лебедь – мой супруг!
С грозной нежностью змеиною
Он, обвив меня, ласкал
Тонкой шеей лебединою, –
Влажных губ моих искал
<...>
И вот рождается Елена,
С невинной прелестью лица,
Но вся – коварство, вся – измена,
Белее, чем морская пена, –
Из лебединоя яйца
[Там же, т. 22, с. 131–132].*

И эта поэма, и описание картины Леонардо – воплощение двуликости красоты. И прозаический, и поэтический тексты Д. С. Мережковского насыщены антитезами. Прекрасный лебедь в античной символике ассоциируется с любвеобилием². Но «торжествующая любовь» показана в обоих произведениях среди сырости и «прозябающих семян, личинок и зародышей, в теплом сумраке». Герой Д. С. Мережковского понимает, что сладострастная любовь порочна, но, даже не испытав никогда в полной мере любви к женщине, он осознает и то, насколько это чувство прекрасно. Леонардо (в интерпретации Д. С. Мережковского) наделяет Леду «целомудренной и сладострастной улыбкой», а лирический герой стихотворения видит «невинную прелесть» в «коварной» Елене. Эти контрастные эпитеты по-

² Энциклопедия символики и геральдики.

звонят говорить об умении видеть больше, чем обычный человек способен вообразить. Все, что другие люди видят плоским, ему видится объемным и, соответственно, многогранным. Можно сказать, что «зеркало» его души преломляет тьму через свет и наоборот. Леонардо через эту работу раскрывается как гений в полном смысле слова – человек, который смог изобразить на холсте невозможное, невыразимое, лежащее глубоко за пределами восприятия – подсознательное.

«Джоконда» как самое загадочное и в то же время самое известное произведение еще раз доказывает это. Своей интерпретацией Д. С. Мережковский намекает на родство душ художника и натурщицы, которое отразилось в изображенном лице:

Джованни казалось, что мона Лиза становится все более и более похожей на самого Леонардо... Впрочем, главная сила возраставшего сходства заключалась не столько в самих чертах... сколько в выражении глаз и в улыбке. Он вспоминал с неизъяснимым удивлением, что эту же самую улыбку видел у Фомы Неверного, влагающего руку в язвы Господа, в изваянии Вероккьо, для которого служил образцом молодой Леонардо, и у прародительницы Евы перед Древом Познания в первой картине учителя, и у ангела Девы в скалах, и у Леды с лебедем, и во многих других женских лицах, которые писал, рисовал и лепил учитель, еще не зная моны Лизы, – как будто всю жизнь, во всех своих созданиях, искал он отражения собственной прелести и, наконец, нашел в лице Джоконды. Порой, когда Джованни долго смотрел на эту общую улыбку их, становилось ему жутко, почти страшно, как перед чудом: явь казалась сном, сон явью, как будто мона Лиза была не живой человек... а существо, подобное призракам, – вызванное волей учителя, – оборотень, женский двойник самого Леонардо [Мережковский, 1914, т. 3, с. 200–201].

Д. С. Мережковский не приводит подробных цветовых и образных описаний, как это было с другими картинами, потому что все главные и смыслообразующие детали собраны в «Джоконде»: *Джованни казалось, что теперь Леонардо и мона Лиза подобны двум зеркалам, которые, отражаясь одно в другом, углубляются до бесконечности* [Там же, с. 203]. В романе данной картине посвящена отдельная глава (гл. 14), и в конце ее автор разъясняет необычайную двойственность «Моны Лизы», причем делает это не устами своего alter-ego, как обычно, а через мысли самого Леонардо.

После смерти этой женщины художник как будто впервые увидел ее портрет и понял, что он на самом деле в нем выразил: величие и единство жизни и смерти – тайну мироздания. Д. С. Мережковский ставит своего героя в ситуацию озарения: он нашел то, что он искал на протяжении всей своей жизни, и ту силу, которой всегда был движим, – сомнение и любопытство. Оглядываясь на проанализированные выше картины и на ассоциации с самой «Джокондой» (особенно: «эту же самую улыбку видел у Фомы Неверного», «у прародительницы Евы перед Древом Познания» и «Леды с лебедем»), мы понимаем, что, собственно, к этому автор и вел на протяжении всего романа.

В литературном произведении, как в зеркале, которым послужили картины Леонардо, отражена сущность этого человека – художника и ученого, мыслителя и творца одновременно. Нельзя говорить о преобладании в нем какого-либо одного начала. Как отмечает в своей критической статье к роману Дм. Панченко, «для Мережковского искомая гармония – некий хитроумный синтез, в движении к которому очень важно избежать порочной односторонности всех других путей» [Панченко, 1990, с. 634]. Можно даже сказать, что этот принцип синтеза является для романа определяющим, а образ Леонардо стал символом демиурга – человека, который смог создать нечто, выходящее за пределы обычного разума. Следова-

тельно, в его противоречивости пересекаются силы Христа и Антихриста, порождая загадочную гениальность и вместе с ней непонимание современников и одиночество.

На наш взгляд, описания картин Леонардо как нельзя лучше способствуют пониманию этой двуликости самого романа. Ведь именно через них можно прояснить, где заканчивается рациональное и начинается иррациональное, – как да Винчи удавалось сохранять гармонию разума и чувств, любви и познания.

В противовес сложности, которая свойственна образу Леонардо, в романе представлены картины еще одного художника – русского иконописца Евтихия Гагары. Его простая и безыскусная манера, а также то, как Леонардо воспринимает его иконы, показывает, что многое можно выразить и без стремления к совершенству, а только в порыве вдохновения.

В творчестве обоих художников большое значение имеют перспектива и светотень, только цели их использования различны. Как отмечает исследователь А. В. Мещерякова, «если на полотнах Леонардо предметы и фигуры значимы сами по себе как фрагменты природы, то в произведениях Евтихия лики святых выступают как условные знаки отвлеченных идей» [Мещерякова, 2012, с. 158].

Рисунки Леонардо максимально приближены к реальности, они буквально сконструированы, собраны по частям, рассчитаны математически, но при этом глубоко эмоциональны. Леонардо считает рисунки Евтихия «несовершенными», а их образы «неуклюжими, варварскими», однако и в них он находит двуликость, которую воспринимает как ответ на все свои духовные и научные искания:

Особенно поразили художника два лица Иоанна Предтечи Крылатого: у одного в левой руке была золотая чаша с Предвечным Младенцем... другой... имел две головы: одну, живую, на плечах, другую, мертвую, в сосуде, который держал в руках, как бы в знак того, что человек, только умертвив в себе все человеческое, достигает окрыления сверхчеловеческого; лик у обоих был странен и страшен, взор широко открытых глаз похож на взор орла, вперенный в солнце; верблюжья мохнатая риза напоминала перья птицы; борода и волосы развевались, как бы от сильного ветра в полете; едва покрытые кожей кости тонких, исхудалых рук и ног, непомерно длинных, как у журавля, казались сверхъестественно легкими, точно полыми внутри, как хрящи и кости пернатых; за плечами висели два исполинских крыла, распростертые в лазурном небе, над желтой землей и черным океаном, снаружи белые, как снег, внутри багряно-золотистые, как пламя, подобные крыльям огромного лебедя [Мережковский, 1914, т. 3, с. 358].

В романе описывается, как сам Леонардо писал образ Иоанна Предтечи. Ученые считают эту картину квинтэссенцией его достижений в области живописи: на полотне проглядывала улыбка, как у моны Лизы, замечено одинаковое количество как мужских, так и женских черт. Позже, из-за чрезмерной схожести с древним богом виноделия, картину стали называть «Вах на фоне пейзажа» [Великие художники, 2003, с. 27].

Евтихий писал своего Иоанна с легким сердцем. Орел, стремящийся к солнцу, ветер, полет и крылья – это символы свободы, к которой великий изобретатель и художник стремился всю жизнь, вот почему они поразили Леонардо. Русская икона, в отличие от произведений да Винчи, – это не картина, а особое произведение, которому был свойственен определенный ряд образов и красок. Однако русские иконописцы стремились практически к тому же, к чему шел и Леонардо. Исследователь русской иконописи М. В. Алпатов пишет: «В древнерусской иконописи выразилось стремление человека встать над самим собой, подняться в горние сферы, но это не приводит его к презрению к плоти... Ему незнакомо было томительное для средневекового человека чувство греховности своей при-

роды и своей обреченности на страдания. В этом отношении он больше язычник, чем его учителя» [Алпатов, 1978, с. 24].

Таким образом, рассмотрев роман Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» с точки зрения творчества главного героя, мы приходим к выводу, что автору удалось точно и образно передать главную черту личности героя-художника – его гениальность. Именно это делает роман сложным для анализа. Перед нами герой, всю жизнь находившийся в состоянии поиска гармонии. Леонардо в интерпретации Д. С. Мережковского – герой-одиночка, мысли которого опережали время, благодаря его способности проникать в самую суть вещей. Рисунки Леонардо, описанные в романе, позволяют говорить о нем как о личности самодостаточной, свободной, несмотря на веяния эпохи и влияние отдельных взглядов окружающих его людей. Реалии жизни и тайны человеческих душ отражались в его произведениях, как в зеркале, – искренне, беспристрастно и во всей своей полноте и глубине.

Список литературы

- Алпатов М. В.* Древнерусская иконопись. М.: Искусство, 1978.
- Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество. Ч. 37: Леонардо да Винчи. Киев, 2003.
- Колобаева Л. А.* Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000.
- Красильникова М. Ю.* Миф о титане. Образ-миф Леонардо да Винчи в наследии Д. С. Мережковского // Вестн. Костром. гос. ун-та. 2006. № 6. С. 162–165.
- Мережковский Д. С.* Полное собрание сочинений: В 24 т. М.: Тип. товарищества И. Д. Сытина, 1914.
- Мецзякова А. В.* Перспектива и светотень как символические формы в романе Д. С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» // Вестн. Перм. гос. ун-та. 2012. Вып. 3(19). С. 155–160.
- Мицз З. Г.* О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Мицз З. Г. Блок и русский символизм: Избр. тр.: В 3 кн. СПб., 2004.
- Панченко Дм.* Леонардо и его эпоха в изображении Д. С. Мережковского // Мережковский Д. С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М.: Худож. лит., 1990.

G. S. Zueva, G. E. Gorlanov

The mirror two-faced image of the protagonist of the novel by D. S. Merezhkovsky «Resurrected Gods. Leonardo da Vinci»

The work is aimed at interpreting drawings and pictures of a protagonist of a novel by D. S. Merezhkovsky «Resurrected Gods. Leonardo da Vinci» in order to comprehend the Leonardo's character. The authors conduct an iconographic analysis of episodes where D. S. Merezhkovsky describes the following pictures of the famous Italian artist: «The Last Supper», «The Annunciation», «The Madonna in a Grotto», «Leda and the Swan», «Gioconda» and some drawings. The main goal is to interpret the works of D. S. Merezhkovsky's protagonist in terms of psychology and to define some conceptual features of artist's character as a literary type. In this regard Leonardo's image is compared with the image of another character – Evtihiy Gagara, the Russian icon painter.

Keywords: Russian literature, Merezhkovsky, psychologism, symbolism, literature and art.

DOI 10.17223/18137083/55/7