

сопереживание зрителя герою, добывшему ценой жизни знание истины, и в некогда обрядовом единстве: «здесь и сейчас» он «излагает Вечность на языке Времени» (202), создавая тем самым не просто вечную, но еще и коллективную память.

С.Ю. Николаева

А.П. ЧЕХОВ В ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ И.Ф. АННЕНСКОГО

Своеобразие критического метода И. Анненского и значение его литературно-критического наследия осмыслено современным литературоведением далеко не полностью и требует тщательного анализа. В особенности это относится к его концепции творчества А.П. Чехова, которая сформулирована в переписке поэта (прежде всего письмо Е.М. Мухиной от 05.06.1905) и в статьях о русской литературе в целом и о русской драматургии в частности (прежде всего о пьесе «Три сестры»). Исполненное «ненужной желчности», эпистолярное высказывание Анненского весьма противоречиво, напряженно-эмоционально, автор явно находится в состоянии аффекта: «Его нельзя не любить, но что сказать о времени, которое готово назвать Чехова чуть-что не великим? Я перечел опять Чехова... Я чувствую, что больше никогда не примусь за Чехова... я не люблю Чехова и статью о «Трех сестрах», вернее всего, сожгу».¹ Совершенно очевидно, что такая пристрастность – знак глубокого воздействия Чехова на литературный вкус и эстетическое чувство И. Анненского² и определенного влияния на его критический метод, а возможно, и манеру поэтического творчества. Критик с укоризной вопрошает: «Где у него хотя бы гаршинский *палец ноги?*» (Здесь и далее курсив Анненского.) И тут же незаметно для себя отвечает: «...не написал ли он ... уж слишком много, чтобы вложить настроение в нашу прозу до миллиардных терминов и телеграфных ошибок включительно» (476). Безусловно, миллиардные термины и телеграфные ошибки, как и знаменитое стеклышко от бутылки, с помощью которого Чехов рисовал картину лунной ночи, а также многие, многие другие «импрессионистические» чеховские находки не случайно остались в памяти Анненского и целых поколений читателей, свидетельствуя о высочайшем уровне художника.

Однако противоречия суждений Анненского в цитируемом письме касаются не только оценок мастерства Чехова, но и глубинного

¹ Анненский И.Ф. Избранное. М.: Правда, 1987. С.475-476. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² Кузичева А.П. Отзвук «лопнувшей струны» в поэзии «серебряного века» // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С.145-146.

содержания чеховского творчества, его философских, исторических, мировоззренческих основ. Отсюда берут начало замечательные метафоры, которыми Анненский заменяет литературно-критический анализ (осуществленный, конечно, априори в его профессиональной системе координат и неуместный в личном письме), – «болота» Достоевского, «вековые деревья» Толстого и «палисадник» Чехова. Более того, Чехов «хотел убить в нас Достоевского», поэтому «читайте Достоевского... и по возможности *только* его» (476). Анненский словно опасается самой возможности вытеснения Достоевского Чеховым с современной литературной арены – и тем самым признает преемственность между этими двумя писателями, чувствует, что в Чехове воплотилась новая историческая эпоха, с него начался новый период литературного развития. Впрочем, эта мысль неоднократно повторяется в статьях Анненского, подчас имплицитно, но зачастую вполне явственно.

Хотя в письмах Анненский декларирует опасность «переоценки» Чехова и излишней любви к нему со стороны читающей публики, противопоставляет Чехова Толстому и Достоевскому и видит его заслугу только лишь в развитии художественных функций разговорного языка, в критическом эссе о «Трех сестрах» и в ряде других литературно-критических «отражений» Анненского раскрывается глубокое и тонкое понимание главного открытия Чехова – чеховской концепции человека, чеховской художественной антропологии – на фоне художественной антропологии других писателей, прежде всего Достоевского.

В современном чеховедении общепринята точка зрения, которая восходит к дореволюционной критике и согласно которой человек рассматривается Чеховым в аспекте его общечеловеческого, родового начала. Социальные, национальные, конфессиональные, профессиональные и даже возрастные характеристики используются им при изображении героев, но все они неизбежно превращаются в способы выражения некой «всеобщности» (И.Н. Сухих), «неотобранности» (А.П. Чудаков), «атипичности» (В.Б. Катаев), «единого эпохального сознания» (Л.Я. Гинзбург).

Однако эта «всеобщность» или «архетипичность» человека у Чехова не является абстрактной, она, по верному утверждению А.С. Собенникова, обретает аксиологический, ценностный, культурный статус, который в истории человеческого самосознания принято называть «христианским универсализмом», «христианским персонализмом». Конечно, следует учитывать, что данная философия сочеталась у Чехова с мироощущением интеллигента-медика конца XIX в. и на фоне глобального кризиса религиозного сознания была для него прежде всего основой практической этики и эстетических поисков. Эту философию можно считать одной из доминант художественного мира

Чехова, и Анненский раскрывает ее путем «погружения» в стихию литературного произведения и диалогического общения с его героями.

Прежде всего следует отметить, что своеобразнейший метод Анненского-критика позволяет ему вскрыть жанровую сущность всей чеховской драматургии, продемонстрировав с помощью несобственно-прямой речи автора и героев жанровые признаки комедии, явное комедийное начало даже в «Трех сестрах» – пьесе, которую сам Чехов назвал все-таки драмой, но которая, безусловно, вписывается в чеховскую жанровую систему с ее комедийной доминантой.

Анненский дает меткие характеристики всем персонажам пьесы, мастерски сочетая их потенциальные реплики и свой иронический комментарий, выявляя при этом и суть героя, и суть авторской точки зрения Чехова на героя, и предполагаемую оценку воспринимающего читательского (зрительского) сознания. В основу всех оценок кладется отношение персонажей к труду и их способность (неспособность) реализовать свои высокие мечты.

Например, критически осмысливается романтически-рыцарственный образ Тузенбаха: «Ему уже под тридцать, а он не знал еще, что такое труд, и родители его не знали, и предки не знали... Но он любит труд. И он, Тузенбах, себя еще покажет. Вы не смотрите, что денщик стаскивал с него вчера сапоги... Он упорен! Вот пять лет, как он ухаживает за Ириной. Теперь вот сколько месяцев уже каждый день с нею на телеграф и с телеграфа» (288).

Вершинин, как и Тузенбах, комичен в силу того, что отказывается от реальной, живой жизни и предпочитает жить бесплодными иллюзиями и разговорами о грядущем счастье: «Теперь, видите ли, счастье невозможно. Но мы должны трудиться и страдать. Это наш долг перед светлым, хотя и *не нашим* будущим, – зачем иллюзии? Все это для тех неизвестных, для потомков». Он предпочитает философствовать, а не трудиться. Философствование – своеобразный футляр, в котором можно спрятаться от жизни: «Вершинин отвлеченнейший человек... Это вся бесплодность самозабвения. И он *действительно любит труд*. Но труд-то для него не труд, а скорее какой-то длинный-длинный разговор... бестолковый, бесполезно-горячий, философский по туману и благородный по своей полной неприкосновенности к жизни» (292).

Столь же беспощаден в своей критике Анненский и по отношению к сестрам, но беспощаден, конечно же, точно вслед за самим Чеховым: «Сегодня педагогический совет, завтра отдохну, там, положим, уроки... Но потом, о, потом уже без промедления в Москву. Маша, а Федор Ильич как же? Ирина, ты же говорила: школа, труд. Да, конечно, все это помехи. Это надо как-нибудь устроить. Но как же нам и быть-то? Ведь если не Москва, так для чего же и жить, поймите, жить-то чем же?» (286).

С иной точки зрения высмеивается Василий Соленый, который в своем характере также обнаруживает комическое противоречие – между тем, кем он хочет казаться, и тем, кто он есть на самом деле. Он хочет выглядеть, как Печорин, или Лермонтов, или Байрон, а на самом деле, по справедливому мнению Анненского, оказывается героем «Записок из подполья»: «А барона я подстрелю...К черту великодушие!... Так что же что гадость? Тем лучше. Как в подполье... Болит зуб, так ему и надо, пусть еще сильнее болит. Подставляйте-ка лоб, милый барон... Но, Боже мой, куда же деваться от самого себя...» (290).

Итак, Анненский резко заостряет комическое начало в персонажах Чехова, ориентируя читателя на восприятие чеховской пьесы как комедии. Но, не ограничиваясь этим и признавая Соленого «подпольным человеком», которого Чехов вытащил из подполья на свет божий и сделал комедийным героем, Анненский отчетливо заявляет не о противоречиях между Чеховым и Достоевским, а об их глубинных литературных связях.

Анненский вообще устанавливает многочисленные литературные («интертекстуальные») связи Чехова с различными художниками слова: с Гоголем, Хомяковым, Тургеневым, Достоевским, Л. Толстым, Леонидом Андреевым, даже Бальмонтом, тем самым вписывая чеховское творчество в историко-литературный контекст. Имя Чехова – лейтмотив едва ли не большей части литературоведческих статей-эссе Анненского. О ком бы ни писал Анненский, Чехов оказывается у него своеобразной точкой отсчета, мерой вещей в отношении как предшественников, так и современников.

Так, ссылаясь в работе о «Трех сестрах» на «Записки из подполья», он указывает на истоки чеховского психологизма и объясняет влиянием Достоевского интерес Чехова к самым невероятным противоречиям «душевного подполья» у современного человека.

Анализируя «безмерные» и «подлинные» страдания и ужасы «Господина Прохарчина» у Достоевского, Анненский вспоминает пугающее тургеневское «Стук... стук... стук...» (207) и объединяет Чехова с Тургеневым на основе их внимания к иррациональному, мистическому в обыденном.

Рассматривая поэтический язык Бальмонта, Анненский многократно обращает внимание на «зыбкие сочетания слов» и неологизмы в сфере абстрактных понятий, на «зыбкость» и повышенную символичность прилагательных, упоминая, в частности, «Закатные цветы» (323). Вслед за статьей о Бальмонте пишется статья «Драма настроения», где в качестве приметы чеховского стиля приводится и словосочетание «закатные цветы» (281), наряду с «закатной зарей», «закатными лучами» и др. Конечно, Анненский не мог не помнить, что у Чехова нет «закатных цветов», но есть «Цветы

запоздалые». Однако ему было необходимо подчеркнуть новаторство чеховского стиля, и для характеристики этого стиля была использована цитата-заглавие из Бальмонта.

Отмечая тему поисков веры в диалогах «Трех сестер», Аннинский с некоторой долей иронии реминисцирует поэзию А.С. Хомякова: «О, только бы Иерусалим не изменил. Горит ли еще на западе его тень?..» (286) Как указал Б.Ф. Егоров¹, критик контаминировал сюжеты и мотивы хомяковских стихотворений «Широка, необозрима...» (1858) и «Мечта» (1835), в которых речь идет о противостоянии Востока и Запада, о сохранении истинного христианства на востоке. Эта догадка комментатора текстов Хомякова представляется верной, особенно если расширить цитату из статьи Анненского: «О, только бы Иерусалим не изменил. Горит ли еще на западе его тень?..Чтобы не было Москвы?.. Невозможно». Чеховские сестры мечтают не просто о возвращении в Москву, они мечтают об обретении новой веры, «нового Иерусалима». Вспомним слова Маши: «Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста...». Ирония Анненского обращена, конечно же, не на духовный поиск героев Чехова, а на то, что поиск этот редуцируется, теряется, сходит на нет в паутине пошлого быта и многословных разговоров.

Более того, если обратиться к стихотворению «Широка, необозрима...», становится понятным, почему Анненский выбрал именно его в качестве источника своих литературно-критических построений. Вопреки устоявшемуся мнению², Хомяков изображает здесь не Соломона, сына Давида, а Иисуса Христа, из колена Давидова, и описывает его встречу народом Иерусалима (Вербное воскресение)³. Не ветхозаветная, а новозаветная символика понадобилась Анненскому, не ветхозаветные, а только новозаветные, христианские нравственные постулаты позволили ему адекватно отразить чеховский замысел, чеховский взгляд на современного человека.

Вообще в системе этических и эстетических координат Анненского, в его художественной антропологии проблема веры, исканий Бога современным человеком занимает центральное место. В статье «Проблема гоголевского юмора» он делает вывод: «Я не могу не закончить своего разбора одной параллелью. Гоголь написал две повести: одну он посвятил *носу*, другую – *глазам*. ... Если мы поставим рядом две эти эмблемы – *телесности* и *духовности* ...то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое

¹ См. примечания в изд.: Анненский И.Ф. Избранное. М.: Правда, 1987. С. 549.

² См. комментарий Б.Ф. Егорова в изд.: А.С. Хомяков. Стихотворения и драмы. Л.: Советский писатель, 1969. С.572.

³ Хомяков А.С. Указ. соч. С.142-143.

соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный юмор творения, и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия» (195). И так, человек – существо двуединое, телесное и духовное одновременно, рассматривать и судить которое можно только с точки зрения «высших категорий бытия».

В своем разборе творчества Бальмонта Анненский исходит из представления о кризисе религиозного сознания в современном русском обществе и этим объясняет новейшие настроения тоски, страха жизни, страха смерти и т.п.: «Возврат религиозных запросов в опустелую человеческую душу вызвал в нашем я тоску и тот особый мистический испуг, то *чувство смерти*, которое так превосходно изображается в произведениях графа Льва Толстого... Художественное бесстрашие Достоевского в неведомой до него поэзии совести развернуло перед нами тот свиток, который когда-то только мерещился Пушкину ... Призрак больной совести проходит через все творенья Достоевского» (304).

В статье, посвященной непосредственно Достоевскому, Анненский прямо пишет о религиозном содержании его творчества: «Божественная сила духа, веющего в людях, где он хочет, и безмерность человеческого страдания, которая нужна была поэту, чтобы показать нам всю силу и все величие нашей души, – вот мотивы поэзии Достоевского и критерии того, что считал он важным и что ничтожным в собственном творчестве. А отсюда – нечто высшее, чем жизнь отдельного человека, замкнутая между его рождением и смертью, отсюда и совесть, не как подсчет, а как исканье Бога, отсюда же, наконец, *второстепенность* вопроса о смерти» (206).

Комментируя пьесу Горького «На дне», критик вновь утверждает, что человек не может существовать без осознания присутствия в мире Бога: «Ох, гляди, Сатин-Горький, не страшно ли уж будет человеку-то, а главное, не безмерно ли скучно ему будет сознавать, что он – все, и что все для него и только для него?..» (279).

Подспудно Анненский понимает, что «совесть, не как подсчет, а как исканье Бога» и «второстепенность вопроса о смерти» характерны и для персонажей Чехова. В процессе развития действия в «Трех сестрах» происходит внутренняя нравственная эволюция героинь – они постепенно отказываются от индивидуализма, перестают надеяться каждая только на себя и свои силы и полагаются теперь на Бога: «У каждой стало в душе не то что меньше силы, а как-то меньше доверия к себе, меньше возможности жить одной. И это их еще больше сблизило. Стало точно не три единицы, а лишь три трети трех» (287). В интерпретации Анненского возникает образ триединства, троицы. Критик чрезвычайно скромен в выборе слов и в формулировках

выводов, он избегает высокопарных фраз и в особенности проповеднических интонаций, но тем не менее становится ясно: чеховская художественная антропология, по его мнению, зиждется на христианских принципах, а герои ищут «земли обетованной». Другое дело, что чеховские герои, в которых воплотились, по словам Анненского, «все мы», пассивны и излишне идеалистичны в поисках этой «земли», «нам» нужна не книжная, а живая вера: «Это не сестры. Это мы вопрошаем и ждем, что наша обетованная земля придет за нами сама... но нам стало очевидно, что земля-то не идет и что мы должны идти, а как должны – этого уж мы решительно не понимаем, потому что в книжках нигде об этом ничего не написано... Мы столько читали, мы так любили, так желали. И вдруг выходит, что нужно совсем не то, а какие-то лыжи и фуфайки» (287). Чехов, стоящий над своими героями в понимании жизни, а вслед за Чеховым и Анненский проповедуют не книжный, а вполне реальный, жизнеспособный, выработанный веками христианской культуры идеал труженичества, самодисциплины, альтруистической деятельности, которую нельзя заменить разговорами на самые возвышенные темы.

Критик называет чеховских героев «литературными людьми» (280), подразумевая под литературностью стремление оглядываться на прошлое и мечтать о будущем, вместо того чтобы жить в настоящем; ориентацию на книжные образцы, самообман, боязнь несоответствия между «высокой» книжной реальностью и антиромантической, эмпирической данностью – прозой жизни. Это типично русское явление Анненский связывает с эпохой рубежа веков, с кануном приближающихся, но еще не наступивших перемен и потрясений. Он понимает, что современное искусство «живет ощущением исчерпанности путей, усталости цивилизации, смутным ожиданием неведомого грядущего»¹. Поэтому во всех его статьях о современной литературе, в том числе и «чеховских», постоянно звучит тема «заката» (281, 284, 287, 323 и др.).

Безусловно, Анненский своим тонким чутьем уловил, что символическим выражением этой «литературности», «книжности» современного человека стал знаменитый чеховский «футляр». Он не останавливается на нем в работах о Чехове, не упоминает само слово-символ, но, думается, именно этот «футляр» и его многочисленные и разнообразные воплощения в чеховском художественном мире повлияли на впечатлительного Анненского и обусловили его выбор при обращении к любимому Достоевскому. В статье «Господин Прохарчин» критик подчеркивает, что именно это произведение Достоевского «никто не понял», его заслонили другие создания великого романиста, а между тем «ужас жизни» и страх перед нею показаны здесь как нигде

¹ Кузичева А.П. Отзвук «лопнувшей струны»... С. 146.

ярко (215), и для правильного понимания «Господина Прохарчина» оказывается необходим не столько Гоголь с бессмертной «Шинелью», сколько Чехов.

Интерпретация Анненским повести Достоевского словно бы подсказана чеховской «Смертью чиновника», только сам критик это не декларирует открыто: «Есть у Достоевского повесть о человеке, который умер от страха» (201). Господин Прохарчин попал под подозрение своих молодых соседей, полагающих, что он не так уж и беден. Он страдает от насмешек и боится разоблачения. «Пробует Семен Иванович обратиться по этому поводу с вопросом к самому Демиду Васильевичу, но ответ этого последнего оказывается уже настолько грозным и вселяющим ужас, что господин Прохарчин молча надевает шинель, и на целых два дня о нем ничего не знают ни дома, ни в канцелярии... (...) ...два дня проходят для него в фантастических скитаниях и, может быть, уже в бреду: господин Прохарчин попадает на пожар, он стоит на каком-то заборе и получает даже несколько поощрительных тумачков, потом водит его где-то новый его приятель... и, наконец, совсем больного, доставляет господина Прохарчина в углы какой-то измокший Ванька уже под утро третьего дня ...теперь господина Прохарчина уже не пугают, – наоборот, ...его во что бы то ни стало решились ободрить; однако опыт и горячка не прояснили господину Прохарчину его чадной головы, и своею тупостью и упорством он выводит в конце концов из терпения самого Марка Ивановича... Тут же господин Прохарчин и умирает...» (203-204); «Итак, господин Прохарчин умер от страха жизни» (209). Напомним, что от «страха жизни» умер и чеховский Червяков.

Совершенно очевидно, что реальных оснований для такого «страха» нет ни у Прохарчина, ни у чеховского Червякова. И Прохарчин, и Червяков хотели бы спрятаться в «футляр», но не имеют такой возможности. Оба «своею тупостью и упорством» раздражают окружающих. И Анненский безошибочно улавливает внутреннее родство художественной мысли двух, казалось бы, несопоставимых писателей: «Мотив повести – *непосильная для наивной души* борьба с страхом жизни. Вдумайтесь в природу и смысл этого страха жизни, и вы откроете интересный контраст между данным мотивом и столь возвеличенной в наши дни Чеховщиной. ... Никто сильнее Достоевского не умел внести в самую пошлую и отрезвляющую обыденность фантазии самой безумной...» (205).

Интересно, что Анненский не столько противопоставляет Чехова и Достоевского, подчеркивая «интересный контраст» между ними, сколько указывает на то, что пресловутая «чеховщина» выросла на определенной литературной почве – почве Достоевского. Анненский, характеризуя героев Достоевского, фактически цитирует слова чеховских персонажей, достаточно вспомнить сетования чеховского

Иванова или Платонова из ранней драмы «Безотцовщина»: «Гамлет боялся сновидений, а я... боюсь жизни».

Преимственность между Достоевским и Чеховым толкуется Анненским очень тонко, своеобразно и вместе с тем точно. Суть концепции критика такова: то, что в мире Достоевского было трагическим и исключительным, у Чехова редуцировалось (но не Чеховым, а самой жизнью) и превратилось в обыденное и комическое. Трагедия у Достоевского завершалась нравственным катарсисом, а чеховские драмы и комедии фиксируют призрачность современных страхов и страданий, их нравственную безрезультатность: «Страх смерти – любимый мотив современной поэзии: деревья шумят – и поэту слышится напоминание о смерти; поезд подходит, этот поезд раздавит Анну Каренину; сели в винт играть, а смерть уж тут как тут» (207); «истинная трагедия никогда не допускала призрачности и даже надуманности ни в страхе, ни в страдании, как она никогда не допускала ни их слепой бесцельности, ни их нравственной бесполезности» (209); у Достоевского «ужас жизни исходит из ее реальных воздействий и вопиет о своих жертвах, вместо того чтобы, как в наше время, навеваться шумом деревьев, криками клубных маркеров или описками телеграфистов и отообщать каждого из нас от всего мира, - призраком будто бы лично ему и только ему грозящей смерти» (215). Иначе говоря, герой Достоевского все-таки преодолевал свое одиночество и «шел к людям», тогда как чеховский герой, живущий в переломное время рубежа веков, не способен на такое преодоление. Каждый чеховский герой одинок, он существует наедине со своей судьбой – это хорошо понимал Аннинский.

Еще одна особенность: Анненский настаивает на том, что Чехов показывал не человека вообще, а именно «русское сердце», русского человека на переломе эпох: «Все эти люди похожи на лунатиков вовсе не потому, что Чехову так нравились какие-то сумерки, закатные цветы и тысячи еще бутафорских предметов, приписанных ему досужей критикой, а потому, что Чехов чувствовал за нас, и это мы грезили, или каялись, или величались в словах Чехова» (281); «Маша русская – пожалела и полюбила... Потому что если бы жалеть было некого, если бы Вершининых не было, так ведь русская женщина застыла бы, сердце бы у нее атрофировалось» (292). Как типично русскую черту оценивает Анненский иллюзорность мечтаний чеховских героев: «Что может быть более русским, чем этот вечный кирпичный завод, это спасительное завтра... У кого Москва, у кого кирпичный завод. Только бы зажмуриться и не жить. Покуда, конечно, не жить... до завтра» (289).

Близок Анненскому чеховский принцип – не решать вопросы, а ограничиваться правильной постановкой вопросов: «Чем далее вперед подвигается искусство, чем выше творящий дух человека, тем наивнее кажутся нам в применении к поэзии требования морализма...

Морализируйте над Свидригайловым сколько душе угодно, черпайте из изображения какие хотите уроки, стройте на нем любую теорию, но что бы осталось от этого, может быть, глубочайшего из эстетических замыслов Достоевского, если бы поэт переводил его в слова на основании этических критериев и для морального освещения человеческой души, а не в силу чистого эстетизма творчества, оправданного гением?» (316)

Наконец, следует отметить, что чеховская поэтика в характеристике Анненского оказывается очень близка его собственной поэтике, в частности поэтике импрессионизма: «...завтра, завтра... Москва... Школа... Триста лет... Бобик спит... «Тарарабумбия... сижу на тумбе я»... чем этот резон хуже хотя бы и кирпичного завода в смысле оправдания жизни» (294). С помощью импрессионистских приемов «Чехов более, чем какой-нибудь другой русский писатель, показывает мне и *вас*, и *меня*, - а *себя* открывает при этом лишь в той мере, в какой каждый из нас может проверить его личным опытом» (280). Это обусловило своеобразную «неуловимость» чеховской антропологической концепции для многих чеховедов и критиков – но не для Анненского.

Е.И. Абрамова

КОСТЮМНАЯ ПАРАДИГМА «ПОТЕШНОГО МИРА» В РОМАНЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО «АНТИХРИСТ. ПЕТР И АЛЕКСЕЙ»

Д.С. Мережковский рассматривал историю человечества как противоборство христианского и антихристианского начал, которое обостряется в переломные времена, поэтому в своих исторических романах изображал «неустойчивые, колеблющиеся, смутные времена соблазнов и туманов: двусмысленные и раздвоенные»¹. Одним из таких периодов в русской истории была петровская эпоха, которая мыслилась писателем как начало распада единства личности, нашедшего отражение на рубеже XIX – XX веков, «но не своим положительным содержанием, а своими безрелигиозными формами»². Эти формы ярко выражены в «потешном» мире, составляющем неотъемлемую часть правления Петра I. Одной из пластических доминант этой сферы является костюм, поэтому представляется интересным проследить, как выстраивается костюмная парадигма «потешного мира» в романе Д.С. Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей».

¹ Ильин И.А. Творчество Мережковского // Москва. 1990. № 8. С. 196.

² Долгополов Л.К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л.: «Наука», 1977. С. 194.