

УДК 82.0

## АПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В СТРУКТУРЕ ТРИЛОГИИ Д.С.МЕРЕЖКОВСКОГО "ЦАРСТВО ЗВЕРЯ"

© Т.Н.Бреева

В статье рассматриваются особенности конструирования и функционирования апокалиптического сюжета в структуре романов Д.М.Мережковского "Александр I" и "14 декабря".

**Ключевые слова:** апокалиптический сюжет, мифопоэтика, мифологема.

Апокалиптический сюжет в историософском романе начала XX века репрезентирован в основном мифологемой России. Мифологизация феминной основы России "начинает играть важную роль в образе самой русскости: святая женственность способна спасти Россию, вывести из мрака, поэтому женщина объявляется спасительницей России". Идея женского мессианизма включается, по мнению О.Рябова, в национальное самосознание: триада "Россия – Женщина – Мессия" обретает все большую значимость для русской идентичности" [1: 96].

Феминная природа России в русской литературе первых десятилетий XX века характеризуется замещением материнского архетипа архетипом Девы, хотя в некоторых случаях появляется вариант более сложного их взаимодействия. Возможность смены гендерных репрезентаций нации подчеркивается многими исследователями; так, О.В.Рябов, ссылаясь на Л.Эдмонсона, отмечает динамику гендерных идентификаций Финляндии: "Финляндия... с конца XIX века была представлена в облике светской, земной девушкой ("Suomi-neito"), символизировавшей молодость и силу поднимающейся нации в ее противостоянии с имперской Россией. Этот образ Финляндии, очевидно, вытеснил более ранний, материнский" [1: 44].

В отношении русской культуры данная архетипическая трансформация может быть объяснена целым комплексом причин, одной из них служит изменение характера русского Эроса, отличительной приметой которого, по мнению Г.Д.Гачева, является то, что "в России нет связи Неба и Земли как любовно-страстной вертикали". "Земля – не языческая богиня плодородия, не супруга в любви, но только мать с чувствами нежности и страдания" [2: 247]. "Русский мужчина в отношении к своей родной земле оказывается нерадивым, т.е. полуимпотентом, недостаточным, полуженщиной, пассивным, несамостоятельным, а вечно чего-то ожидающим, безответственным иждивенцем, ребенком, пьяненьким сосунком водочки на лоне матери-сырой земли: т.е. святым и блаженным,

которого можно жалеть, но который уж совершенно реализует и развивает лишь материнскую сторону в русской женщине" [2: 267]. Доминирование материнского архетипа в системе национальных представлений XIX века может быть также объяснено его внутренней корреляцией с концептом соборность, которое было отмечено в работах Г.П.Федотова: "Сращенность с природой делает трудным и странным для русского человека существование личностное. Он погружен в природу, как в материнское лоно, без нее засыхает, не может жить".

В противоположность этому культурное сознание рубежа веков характеризуется появлением особого "эротического" ракурса в восприятии России. Наличие подобного ракурса задается Вл.Соловьевым, утверждавшим, что "небесный предмет нашей любви только один, всегда и для всех один и тот же – вечная Женственность Божия; но ... задача истинной любви состоит не в том только, чтобы поклоняться этому высшему предмету, а в том, чтобы реализовать и воплотить его в другом, низшем существе той же женской формы" [3: 64].

Господство "эротического" ракурса в историософии рубежа веков сочетается с представлениями о женственной природе грядущей идеальной эпохи. "Идея женского мессианизма преломляется у Мережковского через положение о трех Заветах. Он пророчествует о том, что вслед за Первым Заветом – Отца и Вторым – Сына будет явлен Третий Завет – Св. Духа, или Завет Матери; именно так он интерпретирует пророчества Апокалипсиса о том, что "семя Жены сотрет главу Змея". Отец не спас, Сын не спас – спасет Мать" [1: 184-185]. Та же самая стадильность характеризует размышления Вяч.Иванова, утверждающего, что "грядущая эпоха – время возвышения женщины, возрастания значения женского начала в мире". Как отмечает С.М.Климова: "Любовь – София – Богоматерь – Мать-Земля – вот символические имена "нового неба", обнажившие специфически гендерный аспект символистского описания природы святости" [4: 155].

Соответственно главным становится процесс реализации идеи женского мессианизма, что, в свою очередь, увеличивает ценность и значимость мужской активности. Сложность взаимодополнения феминного и маскулинного в структуре национального мифа регулируется идеей игерогамии – священного брака правителя и страны. Художественной реализацией идеи игерогамии в историсофском романе начала века становится востребованность сюжета расколдовывания и освобождения Спящей Царевны, который, как отмечает З.Г.Минц, является одним из самых распространенных в символистской мифологии.

Одним из самых ярких вариантов реализации данного сюжета становится романистика Д.С.Мережковского. В трилогии "Царство Зверя", а точнее в двух ее последних частях – "Александр Первый" и "14 декабря" – выстраивается новое соотношение ипостасей Матушки-Руси и софийного лика, конструирующее триединую модель софийности. Художественной реализацией этой модели становится символический ряд образов-репрезентантов, среди которых центральное положение занимают образы Софьи Дмитриевны Нарышкиной и Марьи Павловны Толычевой. При этом, также как и в первой трилогии, образ Софьи в романе удваивается: Софья Дмитриевна Нарышкина соотносится с сестрой Пестеля – Софьей. Проекция образов Софьи и Марии на мифологему России очень четко маркирует две ее ипостаси – земную и небесную, первая из которых структурируется архетипом Невесты, вторая – архетипом Жены: "Как в последнем пределе земля и небо – одно, так Софья с Маринькой; обе вместе – земная и небесная; и в обеих – одна, Единственная" [5: 165]; "Да, Мать, Мать Пречистая! – подумал он. – Родная мать-земля. Мать и Невеста вместе. На муку крестную, на смерть – за нее, за Россию, Мать Пречистую!" [5: 69]. Вычленение третьей материнской ипостаси софийности происходит на основе богородичного комплекса. По мнению А.В.Иванова, культ Земли-кормилицы "находит свое естественное библейское основание в учении о Софии как о предвечном замысле и живой душе тварного мира, полной красоты, премудрости" [6: 130]. Открытой репрезентацией Софии – "Матери мира как жизнедательницы" становится в романе "14 декабря" образ "Единственной", примиряющей в душе Голицына земную и небесную ипостаси России, Софью и Марию.

Структура мифологемы России в двух последних частях трилогии "Царство Зверя" легко обнаруживает связь с моделью Вечной Женственности, предлагаемой И.Богиным, в интерпре-

тации которого Вечная Женственность предстает в совокупности трех ипостасей как трех смысло-несущих сил единения: ипостаси Матери, атрибутивными признаками которой становятся забота, священность, кровная связь с Богом; Жены, предполагающей "свободное подчинение необходимости"; Невесты, основу которой составляют девственность и свобода [7]. Софья Нарышкина достаточно полно соотносится с ипостасью Невесты, образ Мариньки столь же четко отсылает к ипостаси Жены, образ "Единственной" – к ипостаси Матери. Благодаря подобной конструкции Д.С.Мережковский избегает открытой аллегоризации мифологемы России, сохраняя ее символическую подвижность и динамичность.

Подобная структура мифологемы России определяет мифопоэтическую канву двух последних романов трилогии "Царство Зверя", представляющую собой вариант развития сюжета расколдовывания и освобождения Спящей Царевны. Ее основу составляет акт преображения, репрезентируемый посредством евангельской притчи о Марфе и Марии<sup>1</sup>: Россия интерпретируется как Марфа, преображающаяся в Марию. Реализации данной мифопоэтической основы подчинены все уровни текста, прежде всего сюжетный: восстание декабристов открыто интерпретируется в контексте этих мифопоэтических построений. Именно через эту евангельскую притчу характеризует восстание Рылеев: "Все наше восстание – Мария без Марфы, душа без тела". В более широком контексте акт преображения утверждается в начале романа "Александр Первый" князем Александром Николаевичем Голицыным, дядей Валерьяна Михайловича Голицына, говорящим "о состоянии Марии, долженствующем заменить состояние Марфы".

Помимо сюжетного уровня мифопоэтическая основа определяет проблемный уровень. Проблема преодоления выбранной идентичности, доминирующая в романе "Антихрист (Петр и Алексей)", трансформируется в проблему обнажения истинного софийного лика. Соответственно потенциально заявленный в первой трилогии вопрос о природе национального "Мы" выходит теперь на первый план, и в "Александре Первом", и в "14 декабря" акцентируется безобразность национального целого, требующая преображения. Ярче всего безобразность национального лика раскрывается в образе Крылова: "Так и пахло на Голицына от этой крыловской туши, как из печки, родным теплом, родным удушьем. Вспоминалось слово Пушкина: "Крылов – представитель русского духа; не ручаюсь, чтобы он

<sup>1</sup> Евангелие от Луки 10: 38-42.

отчасти не вонял; в старину наш народ назывался *смерд*" [8: 101]; "...лицо Крылова, лицо всей рабьей земли..."

Эмблематизация непреображенной России, которая символизируется евангельской Марфой, в образе Крылова подчеркивается его включением в грибоедовский реминисцентный ряд. Итоговые слова князя Валерьяна, сказанные в отношении Крылова, создают основу для сближения героя с образом Фамусова. "Какая рожа, Господи! А умен, еще бы! Может быть умнее нас всех... Только вот никак не решит: "Не больше ли вреда, чем пользы от наук?" [8: 110], – становятся своего рода парафразами фамусовской реплики "Уж коли зло пресечь:/ Забрать все книги бы да сжечь". Более того, разговор Голицына и Крылова о доносе, написанном на баснописца ("Филарет Московский, составитель Катехизиса, предлагал запретить большую часть басен Крылова за глумление над святыми, так как в этих баснях названы христианскими именами бессловесные животные – медведь – Мишкой, козел – Васюшкой, кошка – Машкой, а самое нечистое животное, свинья – Февроньей" [8: 112]), также может рассматриваться как парафраз реплики Загорецкого: "Нет-с, книги книгам рознь. А если б, между нами,/ Был цензором назначен я,/ На басни бы налег; ох! басни – смерть моя!/ Насмешки вечные над львами! над орлами!/ Кто что ни говори:/ Хотя животные, а все-таки цари".

В целом же авторские размышления о национальном "Мы", согласуясь с общей поэтикой данной трилогии, выстраиваются в контексте общественно-исторических дискуссий первой половины и середины XIX века. Во-первых, Д.С.Мережковский обыгрывает комплекс западных идей, причем специфика авторской интерпретации заключается в том, что поляризация западничества и славянофильства раскрывается преимущественно через "сюжет" Александра I (А.Н.Михин). Во-вторых, конструирование национального "Мы" происходит через призму культурных ассоциаций, которые в равной мере значимы как для художественного сознания самого Д.С.Мережковского, так и для интеллектуального сознания XIX века.

Д.С.Мережковский достаточно откровенно использует типологию общественного деятеля, выстроенную И.С.Тургеневым в статье "Гамлет и Дон Кихот", которая в этих романах начинает национализироваться. Гамлетовский текст в трилогии "Царство Зверя" маркирует ситуацию отца/сыноубийства. Типология же Дон Кихота актуализируется в точках бифуркации, становясь знаком национального преобразования. Это касается суворовских побед, Отечественной войны и

самого декабристского восстания, именно поэтому в эти моменты происходит оформление национального лика.

Так, накануне восстания Голицын еще раз фиксирует безобразность как доминантную примету национального "Мы": "– Да ведь это значит рассудка лишиться? – остановился Голицын и затопал ногами в бешенстве. – Черт бы нас всех побрал! Что мы делаем! Что мы делаем! Рылеев мучается, Трубецкой изменяет, Ростовцев доносит, а мы с вами рассудка лишаемся. Квашни, размазни, точно без костей мягкие, русские люди, подлые, подлые! Святое дело в подлых руках! – Ну, что ж, Голицын, какие есть, – улыбнулся Оболенский, и от этой улыбки лицо его вдруг изменилось, просветлело неузнаваемо. – А все-таки надо, все-таки надо начать. Пусть мягкие – окрепнем; пусть подлые – очистимся" [5: 47-48]. Восстание же как точка будущего преобразования обозначается в романе движением от типологии Гамлета к типологии Дон Кихота. "Дон Кишотом революции" именуется Голицыным диктатор князь Сергей Трубецкой; во время одной из последних встреч Голицына и Рылеева перед 14 декабря демонстрируется движение от гамлетовского торжества мысли над действием: "– "Планщиком" назвал меня Пушкин. "Не поэт, а планщик". Да, планщик и есть, – усмехнулся Рылеев. – Умозритель свободы, а не делатель. Планы черчу, а не строю" [5: 41], к донкихотскому преобладанию идеального над профанным: "Нет, холодно, Голицын, холодно! – Что холодно, Рылеев? – Да вот ваш Бог, ваше небо. Кто любит небо, не любит земли. – А разве нельзя вместе? – Научите как? – Он уже научил: да будет воля Твоя на земле, как на небе. Тут уже вместе. – Планщик! – Ну, что ж, пусть. За этот "план" умереть стоит!" [5: 42].

Таким образом, безобразность национального тела воспринимается Д.С.Мережковским как свидетельство потенциальности мифологемы России, которая должна быть реализована актом преобразования "Марфы в Марию". На образно-символическом уровне воплощением этой мифопоэтической основы становится взаимосоотнесенность трех ликов мифологемы России.

Структура образа Софьи, становящегося символизацией первой ипостаси мифологемы России, подчинена общей поэтике двойничества, характерной для "Александра Первого". Наиболее отчетливо это высвечивается в описании последних дней жизни героини: "Злоба засверкала в глазах ее, и от этой злобы стало ему еще жальче. <...> Вдруг наклонилась и стала целовать руки его; плакала, но лицо было ясное, тихое; тихая, ясная улыбка" [8: 215-216]. Однако гораздо по-

следовательнее усложнение образа Софьи происходит посредством его включения в достаточно обширный реминисцентный ряд.

Как не раз отмечалось исследователями, начало романа Д.С.Мережковского очень четко сориентировано на "Горе от ума" А.С.Грибоедова<sup>2</sup>. Так, Т.И.Дронова отмечает, что "...образы двух главных героев трилогии – императора Александра I и декабриста Валериана Голицына – создаются через систему отражений в зеркалах культуры. Так, первое появление Валериана Голицына, его встреча с дядей А.Н.Голицыным после двухлетнего отсутствия спроецирована на соответствующий эпизод комедии "Горе от ума", а в портрете персонажа подчеркивается сходство с Грибоедовым" [9].

Проекции "Горе от ума" фиксируются не только в отношении Валерьяна Голицына, но и, отчасти, определяют образ Софьи Нарышкиной, прежде всего благодаря ситуативному тождеству. Героиня включается в любовный треугольник, полностью дублирующий треугольник Софья – Чацкий – Молчалин / Софья Нарышкина – Валерьян Голицын – Андрей Шувалов; этот треугольник создается близостью характеристик, причем как этой образной триады, так и других героев, присутствующих на концерте в доме Нарышкиных. Помимо этого в романе реализуется часть интриги грибоедовской комедии: свидание Молчалина и Лизы, случайным свидетелем которого становится Софья, дублируется свиданием Марьи Антоновны Нарышкиной – матери Софьи – и князя Андрея – ее жениха, невольно наблюдаемого героиней.

Параллель с грибоедовской Софьей сочетается в образе Софьи Нарышкиной с апелляцией к образу Сони Мармеладовой. Эта последняя менее очевидная отсылка поддерживается в романе, во-первых, первоначальной портретной характеристикой героини: "Вся не от мира сего; слишком хрупкая, тонкая, прозрачная; кажется, душа видна сквозь тело, как огонь сквозь алебастр: вот-вот не выдержат стенки лампы, огонь разобьет их и вырвется наружу" [8: 107], во-вторых, темой убийства, которая становится неизменным предметом обсуждений Софьи и князя Валерьяна (на уровне авторского высказывания отчетливо воспроизводится мысль Ф.М.Достоевского о преступлении как убийстве самого себя).

Именно двусоставность реминисцентного ряда в конечном итоге определяет сложность рисунка образа Софьи, двойственность которого приобретает в романе не психологический, а

символический смысл. В данном случае принципиальной становится утверждение невозможности акта преобразования "Марфы в Марию" в контексте смыслового потенциала архетипа Невесты. Свидетельством этого становится последовательность воплощения в образе Софьи Нарышкиной жертвенной модели, которая связывается с ситуацией "низвержения" героини в тварный мир, поэтому положение жертвы в равной степени свойственно ей в ее отношениях с ее матерью – Марьей Антоновной Нарышкиной, женихом – графом Андреем Петровичем Шуваловым и даже князем Валерьяном Голицыным.

В первых двух случаях фиксируется ситуация разрыва, подчеркивающая иноприродность героини. Образ Софьи Нарышкиной, как, впрочем, и Софьи Пестель, подчеркнуто асексуален. В восприятии героини эротическая тема носит акцентировано сниженный характер; более того, она включается в традиционную для Д.С.Мережковского ситуацию ложного двойничества. Марья Антоновна Нарышкина в сознании Софьи становится ложным двойником "настоящей маменьки" – императрицы Елизаветы Алексеевны. В этой градации далеко не последнее место занимает открытая сексуальность Марьи Антоновны, соприкоснувшись с которой Софья в очередной раз заболевает: "'Натуральное наслаждение!' Если такова натура и Сам Бог устроил так, то она не хочет мира, не хочет Бога. Ей казалось, что она больна и, может быть, умрет не от болезни, а от этого. В соседней белой зале послышались приближающиеся голоса: Шувалов, маменька. Софья вскочила, чтобы убежать: не могла их видеть сейчас. <...> Непристойная картинка. Жених – с матерью. А голубоглазый мальчик улыбался им двусмысленной улыбкой. С тихим стоном, протянув руки вперед, как будто защищаясь от привидения, Софья упала навзничь на диван. Все помутилось, поплыло в глазах ее, и сама она плыла, утопала в бездонной глубине" [8: 120].

Несколько иначе жертвенная модель реализуется в отношениях героини с Валерьяном Голицыным, здесь на первый план выходит обыгрывание евангельской заповеди о соблазнении "малых сих": рассказ Голицына о нынешнем состоянии России рассматривается как разрушение "вечной правдой земли" "вечной правды небес": "Нет, не я, а ты, что ты со мной сделал?.. Ничего я не знала, была глупая девочка, ребенок; спокойна, счастлива. Ты пришел и разрушил все, возмутил, соблазнил... Помнишь, на концерте Виельгорского? От этого я и больна, умираю. Ведь об этом сказано: *лучше бы мельничный жернов на шею...* Я же тебя не спрашивала. На-

<sup>2</sup> См.: [9; 10].

чал, – так и кончай... И чего теперь испугался? Что донесу, что ли? А может, и донесу... Знаю все, не обманешь, знаю, чего вы хотите..." [5: 216]. Появление мотива соблазнения становится одним из самых ярких свидетельств "низвержения" героини и своеобразным признанием невозможности преобразования, не случайно, предсмертная просьба Софьи о встрече и примирении Александра и Голицына так и осталась невыполненной.

Помимо этого ипостась Невесты, маркирующая традиционный для Д.С.Мережковского этап андрогонистических отношений героя с ликами софийности, реализуется в романе "14 декабря" в системе отношений декабристы – Вольность. Именно идея вольности становится своеобразным эквивалентом "интимно-романтического" аспекта софийности. Так, Пущин, конспирируя деятельность тайных обществ и перефразируя пушкинские строки, сообщает Мариньке, что в Петербурге Голицына ждет "невеста красавица; имя с В...": "– Почему с В? Ах, да, – "Вольность", – догадался Голицын..." [5: 13].

Две другие ипостаси софийного лика России раскрываются в романе "14 декабря" в сложном соотношении друг с другом, что позволяет соединить "вечную правду земли" с "вечной правдой небес": "Вспомнил, как после свидания с нею <Маринькой – Т.Б.> в саду Алексеевского равелина целовал землю: "Земля, земля, Матерь Пречистая!". И как Муравьев, в последнюю минуту перед виселицей, тоже целовал землю. Вспомнил предсмертный шепот его сквозь щель стены: "Не погибнет Россия – спасет Христос и еще Кто-то". Тогда не знал, Кто, – теперь уже знал. Радость, подобная ужасу, пронзила сердце его, как молния: Россию спасет Мать" [5: 258]. Причем, эти две ипостаси вполне четко вписываются в иерогамический сюжет. Это касается главным образом отношений Голицына с Маринькой, образ которой объединяет в себе богородичный комплекс и мифологему "Жены, облаченной в Солнце". Свидетельством сопряжения двух ипостасей мифологемы России может служить в романе "14 декабря" обращение к Мариньке – "маменька", которое в отличие от "Антихриста (Петр и Алексей)" не создает в отношении Голицына ситуацию гендерной обратимости.

Актуализация богородичного комплекса обеспечивается в романе обыгрыванием концепта "русская женщина", сложившегося в литературе XIX века, причем в его интерпретации Д.С.Мережковским отчетливо прослеживается игра с некрасовской традицией. На уровне сознания героев, прежде всего Голицына, обыгрывается некрасовский мотив поруганной России,

именно он составляет содержание его речи, обращенной к Софье: "Говорил о русских помещиках-извергах, которые раздают борзых щенят по деревням своим для прокормления грудью крестьянок. Не все ли мы эти щенки, а Россия раба, кормящая грудью щенят? Говорил о барине, который сек восьмилетнюю дворовую девочку до крови, а потом барыня приказывала ей слизывать языком кровь с пола. Не вся ли Россия эта девочка? О княгине помещице, которая велела старосте отбирать каждый день по семи здоровых девок и присылать на господский двор; там надевали на них упряжь, впрягали в шарабан; молоденькая княжна садилась на козлы, рядом с собой сажала кучера, брала в руки вожжи, хлыст и отправлялась кататься; вернувшись домой, кричала: "Мама, мама! Овса лошадям!". Мама выходила; приносили кульки орехов, пряников, конфет, насыпали в колоду и подгоняли девок; они должны были стоять у колоды и есть. Не все ли величие России, ее победоносное шествие – катанье на семерке баб?" [8: 111].

В отношении же самого образа Мариньки актуализируются два реминисцентных ряда: совершенно очевидный некрасовский, отсылающий все к тому же концепту "русская женщина", и ряд Ф.М.Достоевского. Вторая реминисцентная отсылка формирует образную пару: Софья Нарышкина / Соня Мармеладова – Маринька / Авдотья Романовна Раскольников. Последняя параллель поддерживается ситуативным тождеством: приезд Авдотьи Романовны к Лужину в Петербург дублируется поездкой Марьи Павловны к Аквилонovu.

Некрасовские реминисценции открыто манифестируются в романе "14 декабря" "сюжетом" Екатерины Трубецкой, в который включается и Маринька: "Вообрази же радость мою, получив известие, что смертная казнь заменена каторгой, – и радость еще большую, что нам, женам, разрешено будет за мужьями следовать. Все эти дни мы с княгиней Екатериною Ивановною Трубецкою – какая прекрасная женщина! – хлопотали о сем и теперь уже имеем почти совершенную уверенность, что разрешение будет получено. Мне больше ничего не нужно, как только быть с тобою и разделить твоё несчастье" [5: 255]. Оба реминисцентных ряда фиксируют идею жертвенности и, одновременно создают основу для иерогамических отношений.

В двух последних частях трилогии не только Голицын, но и большинство декабристов соотносены с "материнской" софиологией; в биографии большинства из них либо фиксируется глубинная связь с материнским началом, как это происходит, например, в отношении Александра Ивано-

вича Одоевского: "Мать любил так, что когда она умерла, едва выжил. "Матушка была для меня вторым Богом, – писал брату. – Я перенес все от слабости; я был слаб – слабее, нежели самый слабый младенец". Она снилась ему часто, как будто звала к себе, и он этот зов слышал: иногда вдруг, в самые веселые минуты, загрустит, и уже иная песня вспоминается: "Как ландыш под серпом убийственным жнеца...". После матери больше всего на свете любил музыку. – Все слова лгут, одна только музыка никогда не обманывает. И речи о вольности были для него музыкой. Всякая ложь в них оскорбляла его, как фальшивая нота, оставляла смутный след на душе, как дыханье на зеркале" [5: 124]; либо появляется косвенное обозначение присутствия материнской символики в судьбе героя. Именно этот последний вариант активизируется относительно образа Рылеева, а точнее, его жены – Натальи Михайловны, образ которой в романе "Александр Первый" дублируется: наряду с "пустенькой Натали", гордящейся знаками высочайшего внимания, которыми был удостоен Рылеев, появляется "умная и добрая Наташа" – "добрая мать".

Особую значимость материнской символике придает и неизменное подчеркивание детскости героев, которое чаще всего передоверяется писателем сознанию Голицына. Так, при первой встрече с Голицыным в Петербурге Рылеев, напоминая герою об их встрече в 1814 году в Париже, объясняет причину невнимательности Голицына изменениями, которые коснулись их всех: "– Да, только вы очень изменились, я и не узнал бы вас, – сказал Голицын, который вовсе не помнил Рылеева. – Еще бы, за десять-то лет! Ведь совсем дети были... "И теперь дети", – подумал Голицын. – Русские дети взяли Париж, освободили Европу, – даст Бог, освободят и Россию! – восторженно улыбнулся Рылеев и сделался еще больше похож на маленького мальчика" [5: 164].

Детскость героев определяет значимость мотива игры, который в значительной степени характеризует всю деятельность декабристов. Причем "игра в заговорщиков" оказывается сродни не политической, а именно детской игре, которую, например, Голицын наблюдает в доме Рылеева: "Зайчик! Зайчик! Зайчик! – послышался опять из столовой радостный Настенькин визг. Староста Трофимыч принес на кухню обещанного зайчика. Он вырвался у Настеньки, игравшей с ним, и побежал по комнатам. Она ловила его и не могла поймать. Спрятался в столовой под стол. Поднялась суматоха. Кюхля ползал по полу длинноногой караморой, залез под скатерть, задел за ножку стола, едва не опрокинул, растя-

нулся, а зайчик, перепрыгнув через голову его, убежал в гостиную и шмыгнул под Глашенькин подол. Она подобрала ножки и завизжала пронзительно. В суматохе свалилась шаль с клетки; канарейки опять затрещали неистово, как будто стараясь перекричать и оглушить всех. В открытую форточку слышался воскресный благовест, как песнь о вечной свободе, – весенний, веселый звон разбитых льдов. "Милые дети! – думал Голицын. – Кто знает? Может быть, так и надо? Вечная свобода – вечное детство?.." [8: 181]. Особенно ярко близость политической и детской игры фиксируется Д.С.Мережковским в эпизоде "бутылочного расстрела" Каховского, становящегося своего рода репетицией убийства царской семьи: "Стекла сыпались на пол с певучими звонами, веселыми, как детский смех. В белом дыму, освещаемом красными огнями выстрелов, черный, длинный, тощий, он был похож на привидение. И маленькому Петьке весело было смотреть, как Петька большой метко попадает в цель – ни разу не промахнулся. На лицах обоих – одна и та же улыбка. И долго еще длилась эта невинная забава – бутылочный расстрел" [8: 197].

Чаще всего мотив игры актуализируется в ситуации сомнения героев в необходимости их участия в восстании<sup>3</sup>. Именно так характеризуется в "Александре Первом" Бестужев: "Бестужев был добрый мальчик: в самом деле, добрый товарищ, храбрый офицер и остроумный писатель, сотрудник "Полярной Звезды". Но в заговор попал, как кур во щи, – из мальчишеского ухарства, байронства, подражания Якубовичу; играл в заговорщики, как дети играют в разбойники. Но начинал понимать, что игра опасна; все чаще подумывал, как бы, не изменяя слову, выйти из Общества; летом женится в Москве и уедет за границу. "Теперь еще куда ни шло, буди воля Божья, – мечтал наедине, – но, если женюсь, ни за что не останусь в Обществе, хоть расславь меня по всему свету, чем хочешь". Такими образом, материнский аспект софиологии в трилогии Д.С.Мережковского становится основанием для переосмысления детскости геро-

<sup>3</sup> Детскость героев практически всегда становится своеобразным оправданием их сомнений, так происходит, например, в отношении князя Трубецкого: "Рыжеватые волосы прилипли к потному лбу, толстые губы все еще дрожали, улыбаясь, и в этой улыбке было что-то детски простое, жалкое: Дон Кихот, от бреда очнувшийся; лунатик, упавший с крыши и разбившийся. Голицыну вдруг стало стыдно, как будто он обидел ребенка. Отвернулся, чтобы не видеть. Боялся жалости: чувствовал, что, если только начнет жалеть, все простит, оправдает "изменника" [5: 52-53].

ев и подключения их к акту преобразования "Марфы в Марию".

\*\*\*\*\*

1. *Рябов О.В.* "Матушка-Русь": Опыт гендерного анализа поисков национальной идентичности России в отечественной и западной историософии. – М.: Ладомир, 2001. – 202 с.
2. *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. – М.: Академич. проект, 2007. – 511 с.
3. *Соловьев Вл.* Смысл любви // Русский Эрос, или Философия любви в России / сост. В.П.Шестаков. – М.: Прогресс, 1991. – 329 с.
4. *Климова С.М.* Феноменология святости и страстности в русской философии культуры. СПб.: Алетейя, 2004. – 329 с.

5. *Мережковский Д.С.* 14 декабря // *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т.IV. – С.7-260.
6. *Иванов А.В.* Мир сознания. – Барнаул: Изд-во АГИИК, 2000. – 240 с.
7. *Богин И.* Вечная женственность. – М.: Алетейя, 2006. – 496 с.
8. *Мережковский Д.С.* Александр Первый // *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т.III. – С.91-557.
9. *Дронова Т.И.* Александр Первый и декабристы (версия Д.С.Мережковского) // URL: <http://www.sgu.ru/files/nodes/9843/05.pdf> (дата обращения 21.03.2011);
10. *Михин А.Н.* Роман Д.С.Мережковского "Александр I": художественная картина мира: дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2004. – 225 с.

## APOCALYPTIC PLOT IN THE STRUCTURE OF TRILOGY BY D.S.MEREZHKOVSKI "KINGDOM OF THE BEAST"

T.N.Breeva

The article discusses the features of construction and operation of an apocalyptic scene in the structure of novels by D.S.Merezhkovski "Alexander I" and "December, 14"

**Key words:** apocalyptic plot, mythopoetics, mythology.

\*\*\*\*\*

**Бреева Татьяна Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета.

E-mail: [tbreeva@mail.ru](mailto:tbreeva@mail.ru)

Поступила в редакцию 12.11.2010