

шумящую окрест современностью и монологах-признаниях о себе самом <...>. В самых соблазнительных своих призывах к дерзкой самоочинности и к переходу за все черты и грани он остается верен своему основному пафосу фаталистического детерминизма» [4].

Поэтические образы (адамантовой оси, Фазтона, лиры, колесницы, рисателя) двух метажанровых структур не просто перекликаются, но формируют общую смысловую цепочку, расшифровать которую можно, лишь соединив оба цикла. Каждый из авторов обращается к античной мифологии, однако если В. Брюсов усматривает в ней «воплощение» неопределенного, которое нужно «вылепить в образах», то Вяч. Иванов наполняет античную символику религиозно-мистическим содержанием, выстраивая особые отношения между «небом» и «землею», которые соединяет «ось», являясь символом единства божественного мира. Стихийному диониссийскому началу демиургической концепции искусства В. Брюсова противопоставляются поиски абсолюта, «невыразимого», «несказанного» Вяч. Иванова. Такая форма сверхтекстового диалога не только расширяет представления о функции послания, но и обуславливает трансформацию самой жанровой структуры, подчиненной воспроизведению «хоровой» идеологии.

Специфика этих посланий инспирируется особенностями литературно-бытового контекста, в котором они функционируют. Отсюда – эзотеричность содержания, продуцированная панэстетическими и жизнетворческими основами символистского мировоззрения, корреляция бытовой и художественной моделей приводит к тому, что повседневная жизнь поэта приобретает культурные коннотации и может быть интерпретирована с помощью определенного литературно-мифологического кода. Послания В. Брюсова и Вяч. Иванова рассчитаны на восприятие максимально узкого круга тех, кто мог включиться в полемику двух лириков. В этом споре о сущности искусства отразилось размежевание внутри символизма и, прежде всего, дистанция между двумя поколениями символистов.

Список литературы

1. Брюсов В. Я. Собрание сочинений : в 7 т. / В. Я. Брюсов. – М., 1973. – Т. 2.
2. Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия / Вяч. Иванов. – СПб., 1995.
3. Кихней Л. Г. Из истории жанров русской лирики. Стихотворное послание начала XX века / Л. Г. Кихней. – Владивосток, 1989.
4. Утро России. – 1916. – № 77.

ПРОСТРАНСТВО ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА В РОМАНЕ М. АРЦЫБАШЕВА «САНИН»

А.Н. Долгенко

Статья посвящена выявлению специфики художественной организации пространства провинциального города в романе М. Арцыбашева «Санин». Определяются особенности изображения основных сегментов пространства и их участие в выражении художественного смысла в произведении.

The present article is devoted to specificity exposing of artistic components of the province space in the Artsybashev's novel "Sanin". The key question is determining peculiarities of main segments of the province space representations and their taking part in the expression of special artistic sense of the novel.

Ключевые слова: художественное пространство, декадентский роман, творчество М. Арцыбашева.

Key words: artistic space, decadent novel, the M. Artsybashev's works.

Художественное пространство провинциального города в русской литературе представляет собой своеобразный симбиоз топографических сегментов города и деревни, избегающий крайних проявлений (столица – село). Это неизбежно отражается в специфике пространственного выражения художественного смысла – в топологии. Один из наиболее репрезентативных примеров организации пространства провинциального города в русской литературе начала XX в. мы находим в романе М. Арцыбашева «Санин». Уяснение специфики топографии и топологии данного произведения имеют большое значение для понимания эволюции жанра декадентского романа в русской литературе.

Пространство провинциального города, в котором разворачивается действие романа М. Арцыбашева «Санин», представляет собой сложную систему топографических сегментов. Оно складывается не только из таких привычных для декадентской традиции элементов, как дом, сад, поле, река, перекресток, но включает и многочисленные их градации и переходные формы (терраса, флигель, бульвар, луг, берег, вагон), а также пространство леса. Все это топографическое разнообразие тяготеет к замкнутости, что призвано укрепить декадентское представление о бессмысленности жизни.

Особый интерес в данном отношении представляет топос бульвара, являющийся культурно нагруженной разновидностью улицы. Внутренняя структура бульвара противоположна улице: здесь в центре не проезжая часть, а пешеходная. Бульвар – центральная улица города – становится тем местом, где разворачиваются узловые события сюжета произведения. Здесь происходит столкновение гедонистических интересов сверхчеловека и человека, пытающегося наполнить жизнь смыслом.

На бульваре гуляет с офицерами Лида Санина, что повергает влюбленного в нее Новикова в тоску и отчаяние, на бульваре мы впервые встречаем больного чахоткой студента Семенова, на лице которого «неуловимо, но жутко лежала тонкая тень близкой смерти» [1, с. 69]. Здесь впервые сталкиваются Санин и Сварожич (антигерой и герой) и зарождаются чувства Сварожича и Карсавиной. На бульваре декадентский герой Арцыбашева впервые серьезно сталкивается в необходимости лично для себя решить хрестоматийный интеллигентский вопрос: «Скука какая, – подумал он. – Что делать?» [1, с. 103]. Здесь же мучившие Сварожича на протяжении долгого времени вопросы жизни и смерти впервые трансформируются в идею приятия смерти, ведь «человека не было раньше, чем он родился, и это не кажется ужасным и непонятным... человека не будет, когда он умрет, и это так же просто и понятно... Смерть, как полная остановка машины, вырабатывающей жизненную силу, вполне понятна, и в ней нет ужаса...» [1, с. 123]. Мысли о смерти, часто посещавшие Юрия Сварожича во время прогулок по бульвару, целью которых было увидеть Карсавину, тем не менее, были мучительны, ослабляли «и мозг, и душу, и все тело. К сердцу подступала тоска, мысли делались вялы и бесцветны, голова болела и хотелось сесть тут же на бульваре и махнуть рукой на все, даже на самый факт жизни» [1, с. 123]. Приятие смерти делает мысль о самоубийстве привычной для размышлений декадентского героя.

Топос бульвара активно используется автором и для раскрытия психологии второстепенных персонажей. Для них бульвар – то место, где их добродетели и пороки становятся предметом общественного обсуждения и осуж-

дения. Так, например, поручик Танаров, считавшийся другом ротмистра Зарудина, старавшийся во всем на него походить, в тот момент, когда Санин при стечении большого количества знакомых и дам (опять таки на бульваре) наносит тяжелое оскорбление Зарудину, не смог помочь другу. Однако он не испытывал ни угрызений совести, ни сочувствия к бывшему предмету раздражения, его беспокоило лишь то, что тень позора Зарудина легла и на него: «В каждом встречном ему чудилась насмешка, и достаточно было малейшего намека на это, чтобы нечто, напряженное до высшей степени, прорвалось и он, выхватив шашку, бросился бы рубить насмерть кого попало. Но встречных было мало, и те проходили быстро, плоскими силуэтами проскальзывая вдоль заборов темного бульвара» [1, с. 272].

Центральное место в топологии романа «Санин», в отличие от привычного для декадентского романа топоса дома, занимает топос сада. У Арцыбашева дом не противопоставлен саду, однако сад во многом берет на себя функции дома как инкубатора человеческих страстей. В данном отношении топология сада в романе «Санин» носит комплексный характер: реализует символику Эдемского сада (утраченный рай, грехопадение) и сада желаний (культ плотских наслаждений).

Уже в I главе произведения топология сада связывается с мотивом инцеста, на протяжении всего повествования сопровождающего отношения брата и сестры Саниных. В саду происходит неудачное объяснение в любви к Лиде Новикова (II глава) и удачное соблазнение, пусть пока еще не физическое, Лиды Зарудиным (III глава). В этих эпизодах сад в романе Арцыбашева соотносится с пространственным мотивом бездны. Соединение топосов сада и бездны символизирует несбыточность надежд (неутеленность желаний) и в IV главе в сознании декадентского героя Сварожича уже сопрягается с мотивом смерти: «Когда он пришел домой, тихо пробрался в свою комнату и отворил окно в сад, ему в первый раз пришло в голову, что все то, чем он так глубоко, доверчиво и самоотверженно занимался, – не то, что было нужно» [1, с. 74]. В XIV главе связь топосов сада и бездны заявляется уже открыто и напрямую связывается с идеей бессмысленности жизни: «В саду было темно, как в бездне, и странно было видеть над ним горящее звездами, блестящее небо» [1, с. 142].

Символика сада желаний отличает топологию сада у дома Карсавиной и сопровождает ее взаимоотношения со Сварожичем: «Юрий медленно прошел в пахучий и зеленый сад. Далеко он не пошел, а остановился на дорожке и с жадным любопытством смотрел на открытые темные окна флигеля, и ему казалось, что там происходит что-то особенное, красивое и таинственное. <...> И Юрий подумал, что если бы она вдруг сбросила одежды и, нагая, белая, веселая, убежала по росистой траве в зеленую таинственную чашу, это не было бы странно, а прекрасно и естественно, и не нарушило бы, а дополнило зеленую жизнь темного сада...» [1, с. 108, 110]. Так образ возлюбленной декадентского героя в романе Арцыбашева пространственно соотносится с образом русалки, что связывает его с сологубовской традицией.

Ключевая роль топографии и топологии сада в композиции произведения проявляется в том, что сад становится тем местом, где разворачиваются узловые события сюжета и разрешается декадентский конфликт.

В XIX главе в саду у дома Зарудина Лида Санина принимает окончательное решение утопиться, на том самом месте, «на полуразвалившемся плетне, на котором в неудобной позе, скрытая от лунного света черною те-

ню деревьев, она когда-то отдалась Зарудину» [1, с. 108, 183]. Исполнить задуманное не составляло труда, ведь все сады в городе, изображенном Арцыбашевым, выходят к реке. Но эту попытку предотвратил Санин, о чем тут же цинично пожалел, не зная, что теперь делать с сестрой.

Вторая попытка суицида могла состояться в саду у дома Саниных (XXVIII глава), когда Лида узнала о том, что Зарудин решил «поделиться вкусной любовницей» со столичным чиновником Волошиным: «Никогда, ни прежде, ни после, она не чувствовала себя такой униженной, точно голая рабыня, из-за которой на рынке разодрались самцы. В первую минуту, когда она узнала о приходе Зарудина с Волошиным и отчетливо поняла смысл этого прихода, чувство физического унижения было так велико, что она нервно зарыдала и убежала в сад, к реке, с вновь возникшей мыслью о самоубийстве» [1, с. 248]. Но на этот раз Лиду останавливает не Санин, а сам сад, в котором «было так ясно и светло, так мирно жили там яркие цветы, пчелы и птицы, так голубело небо, так блестела у осоки вода, и так обрадовался фокстерьер Милль тому, что она побежала, что Лида опомнилась. Она вдруг инстинктивно вспомнила, что и всегда как же охотно и жадно бегали за ней мужчины, вспомнила свое оживление, которое напрягало все ее тело под взглядами этих мужчин, и потом совсем сознательно в ней пробудилось чувство гордости и правоты [1, с. 248–249]. С тех пор к мысли о самоубийстве Лида Санина не возвращалась и решила связать свою судьбу с пылко влюбленным в нее доктором Новиковым. Однако два из трех состоявшихся самоубийств в романе «Санин» – Зарудина и Сварожича – происходят именно в саду.

Пространство произведения сконцентрировано вокруг дома Саниных, который «стоял на самой главной улице города, но город был маленький, и сад выходил прямо к реке, за которой начинались поля. Дом был старый, барский, с задумчивыми облупившимися колоннами и обширной террасой, а сад большой, заросший и темный, как темно-зеленая туча, прикидывая к земле. По вечерам в саду было жутко и тогда казалось, что там, в чаще и на пыльных чердаках старого дома, бродит какой-то доживающий, старый и унылый дух» [1, с. 38]. Утрата садом топологического смысла в сознании Санина становится последним доводом в пользу бегства сверхчеловека от бессмысленного мира провинциального городка. Важнейшая композиционная роль сада подчеркивается тем, что это было последнее (за исключением вокзала) место, которое посетил декадентский антигерой, в котором все говорило о приближающейся смерти: «Там был бледный сумрак и тонкий холодный запах холодеющей земли. Деревья сильно обнажились, и оттого было чересчур пусто и просторно. За рекою догорала заря, и вода блестела одиноко, забытая и брошенная в конце уже никому не нужного сада» [1, с. 373].

В топографии и топологии романа Арцыбашева пространство сада тяготеет к замкнутости: оно ограничено рекой, а река – для утопленниц. Закономерно, что выход из тупика декадентский герой Сварожич находит в суициде, а декадентский антигерой – «сверхчеловек» Санин – в отказе от человеческого, реализованном в преодолении замкнутого пространства.

Пространственные сегменты в романе М. Арцыбашева «Санин» организованы таким образом, что декадентский герой лишен утопической возможности преодоления конфликта с бессмысленным миром. Поэтому разрешение декадентского конфликта происходит для антигероя драматично, для героя – трагично. Преодоление бессмысленности бытия происходит за счет не чужой (как в романах Сологуба), а собственной жизни: это добровольный уход в

небытие посредством суицида. Таков декадентский разворот пространства провинциального города: бежать или погибнуть.

Список литературы

1. Арцыбашев М. П. Собрание сочинений : в 3 т. / М. П. Арцыбашев. – М., 1994. – Т. 1.

**ЧЕЛОВЕК В ОДЕЖДАХ БОГА: ДВИЖЕНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ОТ ЗОЛОТОГО ВЕКА К СЕРЕБРЯНОМУ**

А.Н. Долгенко

Статья посвящена выявлению динамики соотношения Божественного и человеческого в русской литературе XIX – начала XX в. на основе циклической теории социокультурного развития П. Сорокина. Человек как центр художественной аксиологии в движении русской литературы от Золотого века к Серебряному становится зоной поисков Бога. Поисков, не увенчавшихся успехом.

The article is concerned with the correlation between Divine and human in the Russian literature of the XIX – XX centuries. This analysis is based on the P. Sorokin's cyclical theory of social and cultural development. A person is seen as the centre of artistic axiology and a zone of the God searching in the Russian literature from the Golden Age to the Silver Age. And this analysis reveals that such searching is a failure.

Ключевые слова: литературный процесс, художественная аксиология, социальная и культурная динамика, русская литература XIX–XX вв.

Key words: literature process, artistic axiology, the social and cultural dynamics, the Russian literature of the XIX – XX centuries.

Русская литература рубежа XIX–XX вв. активно реализует все основные устремления искусства слова: «Классика основана на стремлении непосредственно продолжать традиции литературы XIX в., от Пушкина до Чехова; модернизм преследует цель создать "новое", "современное" искусство, хотя и не порывающее с классикой; авангардизм – это в той или иной мере отрицание, отвержение классики, в значительной мере и модернизма» [10, с. 9]. Памятуя о платоновском определении смысла и целей искусства, мы всегда должны четко себе представлять, каково в литературном процессе той или иной эпохи соотношение Божественного и человеческого. Выявлению динамики этого соотношения в русской литературе XIX – начала XX в. и посвящена данная работа¹.

Русская культура в XIX в. развивается чрезвычайно интенсивно и является отражением тех противоречивых начал российской действительности, которые связаны с переходом от феодализма к капитализму – от мира «дворянского гнезда» к урбанистическому кошмару. В центре аксиологии русской культуры окончательно утверждается человек, и по глубине проникновения в его бытие и духовный мир, по творческому напряжению и разнообразию дарований культура и искусство XIX в. уже не имеют себе равных. В начале XX в., в пору переоценки ценностей отечественной культуры, этот период в развитии рус-

¹ Некоторые из изложенных в данной работе наблюдений были высказаны нами ранее [4].