

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].

ской художественной мысли был назван Золотым веком русской литературы. Определение это представляется нам, при всей его образности, весьма точным.

Фундаментальные посылки чувственной¹ культуры XIX в. формируются уже в первых сентименталистских опытах: человек в мировоззрении наиболее активной части русского общества все дальше и дальше вытесняет Бога на периферию картины мира. Утверждаются преходящие ценности, полнокровное ощущение жизни, радости и горя, динамизм, прогресс, эволюция. Истина основана на наблюдении, измерении, экспериментировании с внешними объектами. Моральные ценности активной чувственной ментальности сконцентрированы на поиске максимума чувственного счастья для наибольшего числа людей и представляют собой своего рода «мораль разумного эгоизма». Эстетические ценности, соответственно, чувственные, светские, они создаются для того, чтобы увеличить радость и красоту богатой чувственной жизни.

В русской культуре XIX в. формируется и впоследствии доминирует активно-чувственная ментальность – основной тип ментальности европейской культуры Нового времени, определяющий ее развитие с XV в. и актуальный до сих пор – до начала XXI в.

Основные черты русской литературы Золотого века формируются еще в последнее десятилетие XVIII в. в своеобразной художественной полемике между сентиментализмом и реализмом, утверждавшими единый – просветительский – идеал человека существенно различными методами. Просветительский реализм, раскрывая личность, связывал ее с окружающим миром, показывал обусловленность ее убеждений и нравственного кодекса обстоятельствами бытия, иными словами, стремился объяснить человека условиями его жизни. Сентименталисты, превознося человека, погружали читателя в глубинный мир нравственной жизни своего героя, изолировали его от жизни, обстоятельств, быта.

Герой сентиментализма противопоставляет внешнему (имущественному богатству и благородству происхождения) внутреннее (богатство чувства, нравственной жизни). Однако это противопоставление было возможно лишь в атмосфере уединения: «сентиментальный герой не просто нравственно свободный человек и духовно богатая личность, но это еще и частный человек, бегущий из враждебного ему мира, пребывающий в своем уединении, стремящийся в любви, семейных радостях обрести счастье, умеющий в случае крушения его стремлений в самом страдании обрести радость наслаждения своим неповторимым "я"» [8, с. 150]. Но уже в начале XIX в. сентиментальный беглец из реального мира трансформируется в романтического борца с жестокой действительностью.

В романтизме внимание к человеку почти предельно. Утверждение идеи личности осуществляется столь бескомпромиссно, что романтический индивидуализм может считаться одной из форм богоборчества. Однако эта абсолютизация личности в определенной мере смягчается в искусстве реализма.

Развитие реалистического типа героя в чувственной литературе XIX в. связано с именем А.С. Пушкина. Всем своим творчеством Пушкин выразил стремление русской литературы к действительности и утвердил «уважение к действительности» [9, с. 59]. По мысли И.В. Киреевского, Пушкин завершил

¹ В настоящей работе мы опираемся на логико-смысловой метод исследования культуры, предложенный в начале XX в. П.А. Сорокиным, и разработанные нами на его основе принципы анализа литературного развития, что отражено соответствующей терминологией. Подробнее см.: [4; 15].

развитие всей предшествующей ему русской литературы, вобрав в себя все лучшее, преодолев ограниченность рационально-сентиментальных представлений Карамзина и романтично-идеальных настроений Жуковского. Как «поэт действительности» Пушкин испытывал с самого начала творческого пути доверие к ней, а не к априорным умствованиям и не к произвольным устремлениям души, не сверяемым с жизнью. Поэтому идеал «лучшей действительности» Пушкин нашел в реальности, а не в отвлеченном умопостижении и не в своенравных движениях сердца. Отсюда вытекает кардинальная черта гениального дарования Пушкина – объективность [9, с. 45–54]. Эта черта предопределяет кардинальные творческие устремления русской литературы чувственного типа.

Основным материалом чувственной литературы стала жизнь, действительность, взятая как объективная реальность и исторически-конкретная данность, независимо от того, какая эпоха интересует писателя. Эта формула предполагает как правду изображения жизненных обстоятельств, так и правду выражения чувств, настроений, переживаний человека. Эмпирический мир становится основным источником художественных представлений, питающим ум и чувства писателя. Основным, но отнюдь не единственным: еще живут «и божество, и вдохновенье». В этом, на наш взгляд, заключается принципиальное отличие русской чувственной литературы от европейских образцов данного типа искусства слова. Образчики литературы «голой действительности», литературы «без божества, без вдохновенья», которыми изобилует традиция общественного романа и демократическая поэзия второй половины XIX в., навсегда останутся литературой второго эшелона. Художественный мир литературы чувственного типа всегда стремится воплощать некий идеал действительности, в котором гуманистический пафос становится неотъемлемой частью авторской точки зрения.

В утверждении гуманистического идеала русская литература стремится к максимальной психологической универсализации героя, которая, в свою очередь, находит выражение в традиции создания типических характеров. Типы героев, созданные в рамках реалистического искусства, представляют особый интерес уже потому, что даже традиционная номинация этих типов – «лишний человек», «маленький человек», «новый человек» – прямо указывает на то, что типизация строится на основе принципа гуманизма. Литературе уже не важно, что это *герой*, – важно, что это *человек*. Даже в номинации отсекается Божественное начало в герое литературы (ведь, как помним, в первом, древнейшем значении, герои – дети богов и людей).

В структуре каждого из типов реалистической литературы взаимодействуют два элемента, но уже не человек и Бог, человек и судьба, а человек и общество (людей!). Характером этих взаимоотношений и определяется своеобразие каждого типа. Для типа «лишнего человека» характерно стремление вырваться из привычной социальной ситуации, поскольку она не дает ему возможностей для применения своих способностей, дискредитирует его смысложизненную ориентацию. Вырваться, но не изменить (Онегин). Для типа «маленького человека» характерно стремление вернуться на ту социальную позицию, которая его вполне устраивала, но была утрачена: привычный (Вырин) или обретенный (Башмачкин) уклад жизни изменился под действием внешних сил, которым он не может противостоять внешне, но может внутренне (Девушкин). Для типа «нового человека» характерно стремление изменить несовершенство социальных условий его жизни в соответствии с осо-

бым планом ее переустройства (Лопухов) или сообразно зову сердца (Рудин). В любом случае, человек заиклен на человеке.

Разумеется, выработанные русской литературой XIX в. типы героев не всегда воплощаются в «чистом виде». Их сочетание приводит к усложнению типологии, но никогда не вредит типичности. Соединение романтического типа с типом лишнего человека породило обаятельно-зловещий тип героя-фаталиста (Печорин), который, наполнившись свойствами типа «нового человека», в свою очередь, трансформировался в тип героя-нигилиста (Базаров). Возвышение «маленького человека» привело к появлению типа «плохого хорошего человека», активно эксплуатировавшегося реалистической литературой начала XX в. Снижение «маленького человека» привело к тому, что он мельчал, мельчал и, наконец, уменьшился до «мелкого беса» (Передонов). Однако все это лишнее убеждает нас в том, что русскую литературу Золотого века интересует, прежде всего, эмпирический мир и человек. Именно человек, его внутренний мир во всем богатстве проявлений последнего становится предметом все более и более глубокого художественного осмысления в русской классической литературе: «открытое сентиментализмом и акцентированное в романтизме внимание к эмоциональной жизни преобразилось в реализме в углубленное изображение рационально-эмоциональных комплексов, душевно-духовных переживаний, а анализ внутренней жизни ("внутреннего человека") – в психологический анализ, "диалектику души"» [3, с. 32].

Русский сентиментализм, выдвинувший на первый план человеческое чувство, способность человека эмоционально воспринимать и переживать окружающее, изображает не столько саму действительность, сколько ее отражение в чувствах писателя и персонажей. Своеобразие чувственного мира сентиментальных героев определяет все основные элементы художественной структуры произведения. Русский романтизм, отличающийся подчеркнутым интересом к личности, человеческой индивидуальности, был наполнен пафосом свободы, независимости, героикой протеста, стремлением к совершенству и обновлению и воплощал представление о фатальной раздвоенности мира. Противопоставление реальному миру мира идеального поставило перед художником слова задачу выражения своего отношения к действительности, но не воспроизведения ее. Романтический герой – человек исключительный, с сильными неукротимыми страстями, не признающий законов, которым подчиняются другие. Исключительность характеров сочетается в романтизме с исключительностью событий и конфликтов, их особым драматизмом и напряженностью. Реализм явился самым мощным и многогранным литературным направлением в чувственной литературе Золотого века. Реализм стремится не только к художественно точному изображению действительности во всем многообразии ее проявлений – событий, характеров, природы, вещей, явлений и т.д., – но и к поиску и художественному анализу закономерностей, которые действуют в жизни. На основе этого поиска и в результате этого анализа были выработаны принципы типизации (отбора и обобщения) явлений действительности, составившие основу универсального художественного метода.

Психологический универсализм в изображении внутреннего мира героя позволил русским классикам проникнуть в сокровенные тайны человеческой души и найти там следы Бога, «смерть» которого стала поводом для сенсационных экспериментов декаданса, а затем и модернизма. Если Бог и интересует русского классика, будь то даже Л.Н. Толстой или Ф.М. Достоевский, в

творчестве которых столь ощутима связь с православной традицией, то Бог в человеке.

Основным типом культурной ментальности, нашедшим воплощение в литературе русской классики, стало «активное эпикурейство». Эта ментальность чрезвычайно много внимания уделяет внешней, чувственной стороне бытия, но в ней всегда оставалось место для Бога. Однако к концу XIX в. общеевропейская культурная ситуация “Gottes Tod” распространяется и в интеллектуальной культуре России. В русскую культуру приходит декаданс, возводящий человека в Абсолют.

Используя традиционное аксиологическое триединство, можно ясно представить ценностный ряд этики русского декаданса. Здесь и красота, но красота смерти и увядания; здесь и истина, желанная и недостижимая, рассыпающаяся на тысячи индивидуальных «правд»; здесь и добро, но связано оно не с жизнью, почти всегда воспринимаемой как зло, а со смертью. Мотивы пессимизма, отчаяния, суицида, «двойного бытия», индивидуализм и мистицизм, свойственные декадансу, не представляют собой чего-то исключительного для мировой литературы и искусства, однако именно в декадентском мировоззрении все эти черты структурируются вокруг идеи приятия смерти как пути к небывалому и окончательному наслаждению.

Декаданс в собственном представлении является квинтэссенцией высшей деятельности человечества, открывшей перед ним новые миры, а перед человеком – возможность небывалого эстетического наслаждения. Уже это положение демонстрирует стремление декаданса довести до предела гедонистические устремления чувственного искусства. Декаданс ищет предельного, абсолютного, вечного наслаждения и не находит его в жизни. Удовольствия жизни предельны, и только смерть открывает путь в бесконечность. Бессмысленно каждый день «срывать день», не лучше ли его «сорвать» раз и навсегда, навечно. Таким образом, декаданс как тип культурной ментальности представляет собой эклектичную структуру, интегрирующуюся вокруг цинически-чувственных ценностей и соединяющую в себе радикализованные элементы пассивного эпикурейства и эсхатологический гедонизм.

Основные черты литературы русского декаданса связаны с солипсической абсолютизацией фигуры художника. Этот индивидуалистический пафос определяет ключевую, интегрирующую особенность творческой установки декаданса, каковой является объективация субъективных переживаний. Поиски материала для творческой реконструкции мира сосредоточены в области ирреального, интерпретация которого носит в декадентской литературе всегда индивидуальный характер. Отсюда и своеобразный декадентский мистицизм, синтезирующий в себе романтический, христианский и фольклорный. От ортодоксального мистицизма христианства он унаследовал мысль о том, что Абсолют (Бог) индивидуален, и единение с ним происходит через общение. Но если в христианстве это «диалогическое» общение, то в декадансе оно, как и у романтиков, переосмысливается как слияние или замещение, а по-сему может восприниматься как еретическое.

В центре идейного мира декадентской литературы, по сути, единственный вопрос: в чем смысл человеческой жизни? Единственный ответ на него: жизнь бессмысленна. В связи с тезисом о бессмысленности жизни декадентская литература уделяет особое внимание теме убийства и самоубийства, а также проблеме преступления и наказания. Трансформация этических и психологических опытов Ф.М. Достоевского на новом социальном и идейном

материале приобретает мистический характер, поэтому убийство в декадентской литературе далеко не всегда воспринимается как преступление. Чаще всего убийство или самоубийство – плата за весьма своеобразное духовное освобождение героя. Мерилом добра и зла в художественном мире декадентской литературы является уже не Бог, не Божественная справедливость, а мыслящий субъект, личность. Это и определяет тот факт, что преступление теряет этическую сущность, которая подменяется мистической. В этом отношении литература русского декаданса являет собой непосредственное идейно-художественное воплощение культурной ситуации “Gottes Tod” и карамазовского опасения о том, что если Бога нет, то все позволено.

Декаданс воспринимался в конце XIX в. как вершина творческого познания мира, «поднявшись на которую, можно, – утверждал А. Белый, – созерцать пути восхождения, можно, спустившись, выбрать любой путь... Мы, "декаденты", уверены в том, что являемся конечным звеном непрерывного ряда переживаний, той центральной станцией, откуда начинаются иные пути» [2, с. 131]. Эти «иные пути» в начале XX в. оказались более привлекательными. Отношение к индивидуализму, который в свое время, так или иначе, объединил декадентов, обусловило расхождение между ними. Уязвимость декадентского индивидуализма заключалась в том, что он был понят в основном «как интеллектуальное донжуанство» и декаданс охватывал все «в мимолетности самодовлеющих «мигов», в самоценных и своеначальных «мгновениях». Индивидуализм декадентства был непрочен, как всякий чисто эстетический индивидуализм» [7, с. 63].

Русский декаданс был лишен цельности и единства с момента своего появления и до тех пор, пока на смену ему не пришел русский символизм. Декадентское искусство – элитарно-ориентированное творение одинокого художника, сосредоточенного на себе и в себе – не могло стать основной тенденцией дальнейшего развития культуры. Последовательный индивидуализм не допускает никакой корпоративности, будь то христианское всеединство или коммунистические равенство и братство. Тем не менее, декадентские эксперименты оказались первой полноценной попыткой человека примерить одежды Бога.

Подводя итог своего анализа чувственной литературы, П.А. Сорокин приходит к следующему убеждению, весьма похожему на приговор: «...после Бога с Его воинством и Его святыми героями литературы стали полубожественные рыцари идеалистического периода; за ними вслед шли все более и более обыкновенные люди, пока, наконец, в реалистической литературе не исчезло почти полностью все героическое и сцена не оказалась занятой простыми смертными с их житейскими заботами, которых, в свою очередь, все сильнее стали вытеснять патологические, отрицательные типы и такие же происшествия. Установленная последовательность – чисто религиозная литература, героический эпос, рыцарский, пасторальный, плутовской роман, реалистическое и сатирическое художественное творчество – обозначает вехи на пути длительного спуска литературы с идеациональных небес в чувственную клоаку» [15, с. 240]. Вполне закономерно, что весьма скоро поиски истины привели русское художественное сознание к необходимости реконструкции диалога с утраченным Богом. Воплощением такой реконструкции является феномен русского символизма.

Русская литература, «в своем нравственном горении, быть может, единственная христианская литература нового времени, – писал Г.П. Федотов в

своей статье в защиту этики, – кончается с Чеховым и декадентами, как русская интеллигенция кончается с Лениным». В этом отношении русский символизм представляет собой попытку создания литературы неохристианской.

Традиционное представление о двух этапах символизма и двух группах символистов («старших» и «младших»), в целом соответствующее смешению понятий «символизм» и «декаданс» и в литературной критике, и в самоатрибуции писателей, не отвечает задачам точного определения социокультурного феномена. В русской культуре декаданс и символизм не были разными по времени попытками отражения одной системы социокультурных координат, но были воплощением разных типов мировоззрения, следовательно, и разных типов культурной ментальности: декаданс – в основном пассивно-чувственного, а символизм – идеалистического. Если русские декаденты и являются символистами, то в общеевропейском смысле данного определения, так как символизм в западной культуре не создает собственной картины мира, а является художественным воплощением декадентских идей (см. об этом, например, [12]). Для формирования мировоззрения русского символизма характерна попытка преодоления инерции чувственной литературы Европы и создания новой системы мировоззрения, основанной на синтезе идей Ф. Ницше, художественной антропологии Ф.М. Достоевского и религиозной философии В. Соловьева. Этот синтез определяет фундаментальные послышки культуры русского символизма и выделяет ее на фоне эклектичности декадентской культуры.

Идеалистическая культура символизма утверждает новый гуманистический идеал – человека, стремящегося к восстановлению диалога с Богом и возрождению утраченной гармонии духа.

Русская религиозно-философская мысль в лице Владимира Соловьева поначалу однозначно восприняла философию Ницше как «реакционное явление» декаданса, но позднее предложила более сложный взгляд на нее, обратив внимание на позитивный смысл заключенной в ней идеи «сверхчеловека» как призыва к совершенствованию человеческой природы: «По аналогии с процессами в общественной мысли, неорелигиозная русская мысль порою стремилась к преодолению казавшейся ей недостаточности личностного фактора в ортодоксальном, "историческом" (как его называли), христианстве, ища в этом поддержку у Ницше» [13, с. 32]. Своеобразие «русского ницшеанства» во многом определяется особым акцентом на гуманистическом содержании философии Ницше и на сокрытом за пафосом индивидуальности общественном начале. Символисты воспринимали Ницше сквозь призму русской культурной традиций: «В гуманизированного "русского Ницше" всеялся и дух русской "соборности"» [13, с. 33]. По велению этого духа через оппозицию «Богочеловека» и «человекобога» Ф.М. Достоевского выстраивался путь к соловьевскому «Богочеловечеству».

Для мировоззрения русского символизма важнейшее значение имели размышления Достоевского о судьбах отдельной личности в ее отношениях с целым – самые напряженные во всей русской классической литературе и самые существенные среди других толкований проблемы личности. Достоевский в сознании русских символистов предстает как «поэт вечной эпопеи о войне Бога и дьявола в человеческих сердцах». Традиционная для идеациональной культуры оппозиция «Бог – дьявол» трансформируется у Достоевского в оппозицию «Богочеловек – человекобог». Оппозиция эта мыслится символистами как противостояние несовместимых концепций – «соборной»

и индивидуалистической. Если с «Богочеловеческим» связано понятие о надличном начале природы человека, то «человекобожеское» – знак личностного начала в его амбивалентном содержании: пиетет Достоевского перед независимым «я» вместе со страхом перед превращением свободной воли в эгоцентрическое своеволие [13, с. 33–35]

В философско-эстетическом сознании символистов противостояние «Богочеловеческой», «соборной» и «человекобожеской», индивидуалистической идей разворачивается в тенденцию к примирению этих начал и в утверждение идеи единства, целостности мироздания. В основе этого утверждения – религиозная философия Владимира Соловьева, его идея всеединства. Соловьев «был теоретиком того ортодоксального христианского вдохновения, который эсхатологически видит в России, в ее муках и величии, родину спасения, третий Рим, где должна быть установлена теократия, очаг примирения человечества» [16, с. 199]. Идея теократии находит воплощение в символистской концепции теургии.

Теург в понимании русских символистов – это «художник, сознательный преемник творческих усилий Мировой Души», который открывает «сокровенную волю сущностей», потаенный «разум явлений», и только эта «открытость духа сделает художника носителем божественного откровения» [6, с. 107–108]. Владимир Соловьев провозглашал переход от религии веры к «религии действия». Воплощением идеи этого перехода становится сакрализация искусства слова как магического средства формирования новой культуры, определившая поэтическую образность Вяч. Иванова, А. Белого и А. Блока.

В работе «Общий смысл искусства», которую вполне можно считать программной для русского символизма, Соловьев писал, что задача поэта состоит, во-первых, «в объективизации тех качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой», во-вторых, «в одухотворенности природной красоты», в-третьих, в увековечении этой природы, ее индивидуальных явлений. Таким образом, высшая задача символистского искусства заключалась в том, чтобы установить в действительности порядок воплощения «абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма» [14, с. 396–397]. Основные черты литературы русского символизма связаны, таким образом, с попыткой художественного воплощения Божественной целостности мира. Достижение этой цели было связано с идеей синтеза (см. об этом, например, [5; 11 и др.]).

Идея синтеза, пришедшая на смену декадентской эклектике, воплощалась символистами весьма многообразно: как синтез разума и интуиции, как синтез «дионисийского» и «аполлонического» начал, как «единство культур» человечества. Ощущение неразрывной связи человека и Бога (неба и земли), возвратившееся в русскую литературу, было пережито и воплощено русскими поэтами особенно глубоко и лично, что и составило суть своеобразия символизма в России по сравнению с нарождавшимися в культуре Серебряного века модернистскими системами литературы. Символ в понимании теоретиков символизма и есть абсолютное воплощение синтеза: «осуществленный до конца синтез, а не только соположение синтезирующих частей» [1, с. 192].

Русский символизм исходил из искреннего убеждения в возможности и необходимости творчески действенной реализации, воплощения высших, небесных начал на земле через искусство. «Достойное, идеальное бытие, – утверждал В. Соловьев, – требует одинакового простора для целого и для частей, следовательно, это не есть свобода от особенностей, а только от их исключительности. Полнота этой свободы требует, чтобы все частные элемен-

ты находили себя друг в друге и в целом, каждое полагало себя в другом и другое в себе, ощущало в своей частности единство целого и в целом свою частность, – одним словом, абсолютная солидарность всего существующего. Бог – все во всех» [14, с. 398]. Предметом символистской гносеологии является человек, но уже как универсальное живое существо. Однако не следует думать, что русский символизм ставил своей целью пропаганду религии. Это было бы и примитивно, и бессмысленно. Русский символизм был призван «будить в людях мистическую жизнь» и «легкими прикосновениями облегчать в других проращение цветов внутреннего опыта...» [6, с. 143]. Подлинный символизм «уже несет в себе религиозное "да" внутреннего зренья и волнения – скрытое утверждение истинного бытия в бытии относительном...» [6, с. 140]. Однако попытка вывести русскую литературу из «чувственной клоаки» символистам так и не удалась.

Несостоявшееся преодоление декаданса на путях символизма привело русскую литературу на проторенный чувственной литературой Европы путь модернизма. Но это был уже не шаг вперед, а ровно два шага назад (как неожиданно кстати приходится идиоматика XX века!). Декаданс и символизм оказались последними отзвуками русской классики, на смену которым пришла адская какофония XX столетия.

Путь русской литературы от Золотого века к Серебряному – это поиски Бога в человеке, потерпевшие к началу прошлого столетия декадентскую неудачу и нашедшие альтернативу в синтетической идее Богочеловечества и символистской теургии. Но поиски Богочеловечества привели русскую культуру к «человекобогу» – путь на Олимп оказался тропой на Голгофу.

Список литературы

1. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания : в 3 кн. / А. Белый. – М., 1989. – Кн. 1.
2. Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М., 1994.
3. Буланов А. М. Художественная феноменология изображения «сердечной жизни» в русской классике (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой) / А. М. Буланов. – Волгоград, 2003.
4. Долгенко А. Н. Флуктуации русской литературы (движение отечественного искусства слова от Средневековья до современности) / А. Н. Долгенко. – Волгоград, 2004.
5. Ермилова Е. В. Теория и образным мир русского символизма / Е. В. Ермилова. – М., 1989.
6. Иванов Вяч. Лики и личины России. Эстетика и литературная теория / Вяч. Иванов. – М., 1995.
7. Иванов Вяч. Родное и вселенское / Вяч. Иванов. – М., 1994.
8. История русской литературы XI–XIX веков : в 2 ч. / под ред. Л. Д. Громовой, А. С. Куриловой. – М., 2000. – Ч. 1.
9. Киреевский И. В. Критика и эстетика / И. В. Киреевский. – М., 1959.
10. Кожин В. В. Классицизм, модернизм и авангардизм в XX в. // Теоретико-литературные итоги XX века / В. В. Кожин. – М., 2003. – Т. 2: Художественный текст и контекст культуры. – С. 9.
11. Минералова И. Г. Русская литература серебряного века: Поэтика символизма / И. Г. Минералова. – М., 2003.
12. Обломиевский Д. Д. Французский символизм / Д. Д. Обломиевский. – М., 1973.
13. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов) / отв. ред. В. А. Келдыш. – М. : ИМЛИ РАН, 2000. – Кн. 1.
14. Соловьев Вл. Сочинения : в 2 т. / Вл. Соловьев. – М., 1988. – Т. 2.

15. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / П. А. Сорокин ; пер. с англ., коммент. и ст. В. В. Сапова. – СПб., 2000.

16. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. ; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев ; пер. с фр. – М., 1999.

О ЦИКЛЕ КАК ЖАНРОВОМ ЯВЛЕНИИ В ПРОЗЕ М. КУЗМИНА

О.Г. Егорова

В статье анализируется цикл как жанровое явление в прозе М. Кузмина на примере «Первой книги рассказов». Автором рассматриваются такое явление, как «цикл внутри цикла», и делается вывод о том, что проза М. Кузмина ярко демонстрирует смены жанровых доминант в литературе I половины XX в.

The cycle as a genre phenomenon of the prosaic works by M. Kuzmin (on the example of “The First Book of Stories”) is analyzed in the article. The author studies such a phenomenon as “the cycle in the cycle” and makes a conclusion that the prosaic works by M. Kuzmin demonstrate the predominant genre shifts in the literature of the 20th century 1st half.

Ключевые слова: цикл, М. Кузмин, жанровое явление, цикл внутри цикла, смена жанровых доминант, литература первой половины XX в.

Key words: cycle, M. Kuzmin, genre phenomenon, “the cycle in the cycle”, the predominant genre shifts, literature of the 20th century 1st half.

Проза М. Кузмина ярко демонстрирует смены жанровых доминант в литературе первой половины XX в., новые способы объединения текстового материала в художественное единство. У Кузмина практически всегда проглядывают несколько стилевых и формальных пластов из разных эпох, что очень необычно структурирует текст на основе приема «мозаичности», одного из основных в модернистской прозе. Кузмин объединял свои рассказы и повести в сборники и не придумывал для этих сборников никаких объединяющих заглавий («Первая книга рассказов», 1910, «Вторая книга рассказов», 1910, «Третья книга рассказов», 1913).

Рассказы, составляющие каждый из этих сборников, очень разные по объему. Открывающий «Первую книгу рассказов» «Приключения Эме Лебефа» – это восемьдесят с небольшим страниц текста, а следующий за ним рассказ «Из писем девицы Клары Вальмон к Розалии Тютель Майер» – всего семь. Сборник состоит из семи произведений и, к сожалению, не публиковался в послереволюционный период в задуманном автором виде.

«Приключения Эме Лебефа» был первым сравнительно крупным опытом Кузмина-прозаика, и благодаря своей стилизованной, но в то же время открыто экспериментальной повествовательной структуре сразу же вызвал большой интерес в литературной среде. Текст этого произведения есть ряд сюжетов, новелл, связанных единым героем-рассказчиком. Произведение как бы кончается на полуслове, повествование на уровне всего текста не завершено, что нехарактерно для повести, романа, но логично для циклической структуры, завершение которой обычно таково, что предполагает обязательное возвращение к началу. То же происходит и с рецептором «Приключений...». После того, как прочитаны последние строки («Заметив меня, она