[Н. ЛЕЙДЕРМАН](http://magazines.russ.ru/authors/l/lejderman)

**Траектории «экспериментирующей эпохи»**

1. КООРДИНАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В течение XX века русская литература знала разные времена, переживала высокие подъемы (серебряный век, 20-е годы, период «оттепели») и сокрушительные падения (конец 30-х годов, рубеж 40—50-х годов). Но она б ы л а — мощная, богатая яркими талантами, давшая миру гениальные прозрения, поражающая невиданной интенсивностью творческих поисков, разнообразием эстетических программ и художественных тенденций. На исходе ХХ столетия некоторые знатоки даже стали поговаривать о том, что оно может поспорить с веком ХIХ за звание «золотого века» русской литературы. Необходимо определить такие собственно художественные координаты, которые были бы соразмерны с масштабами и динамикой целого литературного столетия, учитывали его фантастическую пестроту и разноликость. Этими координатами, по нашему мнению, могут быть только крупные художественные системы, реально существующие в литературном процессе. И тогда история литературы — это история художественных систем в их: а) внутреннем развитии (рождении, расцвете, угасании); б) в их взаимосвязях друг с другом; в) в их отношениях с внешними факторами.

Есть два типа историко-литературных систем: 1) системы *диахронные,* характеризующие динамику литературного процесса в хронологических масштабах (культурная эра — литературная эпоха — этап литературного развития — историко-литературный период); 2) системы *синхронные,* характеризующие «качество» литературного процесса, его эстетическое свое-образие (типы культуры — литературные направления — литературные течения — идейно-эстетические потоки — жанровые и стилевые тенденции — литературные школы). Изучение корреляций между этими двумя типами систем невозможно без определения (хотя бы в виде предварительных рабочих гипотез) содержания тех явлений (и обозначающих понятий), которые входят в их состав.

Начнем с *диахронных историко-литературных систем.* Вопрос о содержании понятий диахронного ряда в принципе не вызывает споров. Единственно, пожалуй, о чем нет еще вполне удовлетворительного представления, это понятие «культурная эра». Мы его вводим для того, чтобы терминологически отделить от историко-литературных *макроциклов,* как правило хронологически располагающихся в пределах одного столетия и традиционно обозначаемых термином «эпоха» (например, эпоха Просвещения, эпоха реализма и т. п.), те *мегациклы* в истории культуры, которые протекают в течение нескольких столетий. К категории мегациклов относятся античность, средневековье, Ренессанс, Новое время — на сей счет нет сколько-нибудь существенных расхождений между учеными1*.* Однако вопрос о качественном характере мегациклов, то есть о том, что составляет их смысловое наполнение, пока не имеет достаточно убедительного решения.

Освальд Шпенглер писал, что каждой из великих культур присущ тайный язык мирочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа принадлежит этой культуре2. Но что, собственно, входит в это зыбкое понятие «мирочувствование», философ не объясняет. Более определенные критерии предложил Питирим Сорокин. Он утверждал, что в течение того времени, которое мы называем мегациклом, складывается особый тип культуры (Сорокин, как и Шпенглер, употребляет термин «великая культура»), «все составные части которого пронизаны одним основополагающим принципом и выражают одну, и главную, ценность». По мнению философа, в течение последнего тысячелетия в Европе поочередно доминировали следующие типы (формы, системы) культуры: 1) в средние ве-
ка — «идеациональная», «основанная на принципе сверхчувственности и сверхразумности Бога, как единственной реальной ценности»; 2) в XIII—XIV веках — «идеалистическая», ее «основной принцип ... был частично сверхсенсорный и религиозный, а частично светский и посюсторонний»; 3) а современный тип культуры (ее зарождение Сорокин относит приблизительно к XVI веку) — «чувственная», ее основной прин-
цип — «светский и утилитарный». Питирим Сорокин утверждает, что именно смены типов культуры являются наиболее радикальными, тектоническими сдвигами в истории и выступают самыми главными факторами социальной динамики: смены экономических формаций или политических систем — это «лишь побочные продукты главного вопроса», а крупные политические деятели являются «его инструментами и марионетками»3. В качестве аналогий, сомасштабных понятию «тип культуры» и равносильных по влиянию на социальную историю, можно назвать великие религии — буддизм, иудаизм, христианство, ислам. Не вдаваясь в обсуждение столь сложной проблемы, можно в самой предположительной форме сказать, что каждая «великая культура» характеризуется особым типом ментальности, соответствующим своему ценностному принципу, — каждый тип ментальности есть комплекс (или даже система) представлений о фундаментальных феноменах бытия: об основах существования и механизмах функционирования вселенского универсума, о сущности человеческого индивидуума, об онтологических принципах взаимосвязей между человеком и миром4. (Разумеется, тип ментальности, лежащий в основе великой культуры, носит интегративный характер — он складывается на пересечении ряда субкультур, существующих в обществе.)

Что же до иных диахронных систем, то тут особых разночтений нет: каждая последующая система входит по принципу «матрешки» в предшествующую, — культурные эры состоят из эпох, эпохи состоят из этапов, а этапы из периодов. Функ-ция каждой из этих диахронных систем в историко-литературном процессе определяется характером соотносимых с ними синхронных систем.

Вопрос же о *синхронных* *историко-литературных системах* всегда был дискуссионным, а в ситуации кризиса типологической методологии он еще более обострился. Даже существование таких систем, как «направление», «течение», «поток», и их содержательное наполнение остаются недостаточно ясными, что порождает немало недоразумений5. Однако отказываться от этих понятий, обозначающих крупные историко-литературные образования, нет никакого резона. Надо в них разобраться, выявить их системные параметры — элементы, структуру, целостность, функции. Здесь могут быть полезны некоторые теоретические идеи, высказывавшиеся в 1970—1980-е годы.

К ним в первую очередь относится представление о взаимосвязи «метод — стиль — жанр» как о структурной основе любой художественной системы в литературе Нового времени, начиная с отдельного произведения и кончая литературным направлением. Не все исследователи разделяют подобное представление о структурообразующих составляющих художественного целого. Так, в течение довольно длительного времени была популярна точка зрения, согласно которой в литературе Нового времени происходит «размывание» жанров и вообще «жанровое мышление» сменяется мышлением «стилями». Однако в новых работах эта концепция весьма обоснованно дезавуируется6.

С конца 80-х годов предпринимаются попытки «отменить» категорию творческого метода. Даже в академически взвешенном учебнике В. Хализева «Теория литературы» (М., 1999) понятие «творческий метод» отсутствует, хотя неодно-кратно упоминаются «классицизм», «романтизм», «реализм (критический, социалистический)», правда без разъяснения их категориальной принадлежности. Негативное отношение к термину «творческий метод» объясняется прежде всего тем, что он был теоретически отрефлектирован в 1930-е годы при активном участии партийного руководства и активно использовался «тоталитарным дискурсом». Но мало ли чего вполне приличного пытался присвоить себе «тоталитарный дискурс». Речь-то ведь должна идти о другом — существует ли такой объективный художественный закон, который стали обозначать термином «творческий метод», или это есть некая псевдонаучная фикция? О том, что термин «метод» обозначал нечто весьма существенное, свидетельствует появление новых теоретических обозначений, вроде «парадигмы художественно-сти», «культурной парадигмы», «доминанты художественного сознания», «художественной онтологии», которыми пытаются заполнить лакуну, принадлежавшую творческому методу. Продуктивность этих замен весьма сомнительна. В конце концов, дело не в терминах, а в явлении — в объективном законе художественного творчества. Этот закон состоит в том, что создание литературного произведения невозможно без определенного механизма, который регулирует эстетические отношения между искусством и действительностью (или, если говорить более строгим языком, между семиотическим континуумом культуры и несемантизированной реальностью). Очень кстати об объективном характере закона творческого метода напомнили А. Михайлов и С. Вайман в своих дискуссионных статьях, опубликованных в сборнике «Современное искусствознание. Методологические проблемы» (М., 1994). М. Каган в своем новом университетском курсе «Эстетика как философская наука» рассматривает творческий метод в ряду основополагающих категорий историко-художественного процесса7.

Конкретизируя представление о методе как об эстетико-художественном «механизме», связующем искусство и реальность, укажем следующие структурные принципы: 1) принцип творческого претворения действительности в художественную реальность, 2) принцип эстетической оценки действительности в свете эстетического идеала, 3) принцип художественного обобщения — «перевода» общего в индивидуальное. Каждый из структурных принципов метода — это своего рода «канал связи», где «на входе» — несемиотизированная действительность, а «на выходе» — художественная реальность. На основании этих принципов формируются художественные мифологемы — классицистский, романтический, реалистический, символистский и другие мифы о человеке и мире. Этот фундаментальный закон, определяющий эстетические отношения искусства к действительности, мы, обрекая себя на упреки в консерватизме, будем по старинке называть творческим методом или художественной стратегией.

Но если творческий метод структурирует эстетические отношения м е ж д у искусством и внехудожественной действительностью, то жанр и стиль структурируют в н у т р е н-
н ю ю организацию художественного целого, прежде все-
го — произведения. Будучи связанной с методами отношениями «избирательного сродства», каждая из этих структур выполняет свою специфическую функцию. Жанровая структура обеспечивает преображение всего художественного материала в завершенный образ мира (сокращенную Вселенную), являющийся воплощением эстетической концепции мира и человека. Стилевая структура обеспечивает эстетическую выразительность художественного произведения, его «мелодию», колорит, общий тон8.

Подлинное произведение искусства не может быть «безметодным», «безжанровым», «бесстильным», ибо его нельзя создать, не совершая отбора, обобщения и эстетической оценки действительности (а это сфера действия законов творческого метода), не преображая всегда ограниченный образный материал в завершенный образ мира, «сокращенную Вселенную» (сфера жанра), не окрашивая и не озвучивая повествование и изображение определенным эмоциональным колоритом, тоном, выражающим эстетический пафос целого (сфера стиля). Без всего этого не совершится акт художественного освоения мира.

Иное дело — и е р а р х и я законов метода, стиля и жанра в художественных системах разных эпох. Здесь есть существенные различия между системами нормативными и ненормативными (универсальными и конкретно-историческими — по терминологии И. Волкова9). В нормативных системах доминирующая роль принадлежит теснейшей связи между жанром и стилем как носителями априорной истины об устройстве «человеческого мира» и его эстетической ценности. В применении к нормативным системам, вероятно, можно говорить
о том, что они структурируются взаимосвязью «жанр —
стиль — канон». Здесь под каноном имеется в виду некая идеальная норма эстетического отношения к действительности, которая непосредственно воплощается в эталоне художественного произведения.

В системах ненормативных (конкретно-исторических) доминирующая роль принадлежит творческому методу, ориентированному на то или иное отношение к объективной действительности и служащему философско-эстетическим основанием, на котором вырастают жанровые и стилевые образования. В ненормативной литературе Нового времени на основе взаимодействия между определенным творческим методом и соответствующими группами (подсистемами, семьями) жанров и стилей возникает *литературное направление —* историко-литературная система большого масштаба, ориентированная на эстетическое освоение целой эпохи духовного развития и концепции личности как ее «ценностного центра». В применении к литературе XX века, которая пережила несколько исторических фаз (их объем и содержание еще необходимо определить), вполне оправданно обращение к «литературному направлению» как синхронной системе, сомасштабной изучаемому феномену. Подход к историко-литературному процессу в координатах литературных направлений ориентирует исследователей на изучение «избирательного сродства» между теми или иными методами, жанрами и стилями, на анализ процесса формирования и развития направления как системы, его соотношения с другими направлениями или менее определившимися художественными тенденциями.

2. «ХАОСОГРАФИИ» И «КОСМОГРАФИИ»

Однако ситуация значительно усложняется, когда заходит речь о конкретном наполнении этих понятий в контексте литературного процесса XX века. Прежде всего встает вопрос о месте литературы XX века в диахронной сетке историко-литературных координат. Что она собою представляет: просто ли отрезок художественного процесса, располагающийся в «удобных» хронологических границах, или некий историко-литературный феномен, некую внутренне целостную диахронную систему? А если систему, то каковы ее масштабы, с какими диахронными системами она соположна? Масштабы периодов и этапов здесь явно мелки. Своеобразие столь бурного и динамичного художественного развития, каким был отмечен XX век, может оцениваться только в контексте Большого Времени — в масштабах литературных эпох и культурных эр10.

Всеми исследователями отмечается решительный перелом, который произошел на рубеже XIX—XX веков. Его выражением стал культурный взрыв колоссальной силы, который существенно обновил все мировое искусство — литературу, музыку, живопись, театр, хореографию. Блистательный серебряный век был выражением этого взрыва в России, но в это же время не менее яркими и мощными были художественные открытия в искусстве Франции, Германии, Англии и других европейских стран.

Что тому причиной? Причины сугубо российские: раскол русской интеллигенции11, кризис народничества или, шире и точнее, кризис идеи общественного служения, революционная ситуация12 — не могут быть признаны решающими как раз на фоне общемирового культурного взрыва, скорее всего им принадлежит роль катализаторов, которые придали художественному процессу в России особую интенсивность и напряженность. Надо искать какие-то иные, общецивилизационные экстрафакторы. Вопрос этот до сих пор остается дискуссионным13.

Не претендуя на полноту аргументации, выделим только основные, на наш взгляд, экстрафакторы культурного взрыва, который произошел на рубеже XIX—XX веков. Начать, видимо, надо с переворота в представлениях о Вселенной и ее законах. «Теперь мы, большинство физиков, уверены, что на самом деле законы природы носят вероятностный характер. Причем не просто потому, что мы не точно что-то знаем о природе или не точно умеем подсчитать, а потому что эта вероятностная трактовка заложена в самой природе ве-
щей», — говорил А. Д. Сахаров об одном из главных открытий науки XX века — теории относительности14. Такой тезис подрывает самую основу веры в гармоничность физического Космоса: неустойчивость и неопределенность обнаружены в том, что тысячелетиями считалось самым незыблемым, веч-
ным, — в законах природы! Сознание XX века буквально разрывают противоположные умонастроения. Культ науки и скепсис самой науки, подвергающей критике позитивистские подходы. Сомнение во всесильной каузальности и поиск новых объяснений для связей между явлениями. Вероятно, существенную роль в распространении релятивистского сознания сыграл и исторический опыт XIX века, знаменательного социальными революциями, войнами, переделом границ; этот опыт породил кризис тех демократических утопий, которые зиждились на вере в народ как носитель нравственного закона и видели спасение личности в растворении в народе.

Можно предположить, что на рубеже XIX—XX веков из огромного количества разнородных факторов, опровергавших или ставивших под сомнение фундаментальные представления и ценности, считавшиеся вечными, образовалась критическая масса, которая и привела к ментальному взрыву, — результатом его и стал тот апокалиптический разлом в сознании цивилизованного человечества, о котором отчаянно возгласил Ницше: «Бог умер!» Трещина прошла по всему зданию духа, поставив под сомнение всю систему воззрений, убеждений и норм, выработанных человечеством в течение многих столетий, обеспечивавшую гармонию человека и мира.

«Чудовищный, потрясающий век! Когда сейчас, под занавес, пробуешь окинуть его взглядом, дух захватывает, сколько он вместил разнообразия, величия, событий, насильственных смертей, изобретений, катастроф, идей. Эти сто лет по густоте и масштабу событий сравнимы с тысячелетиями: быстрота и интенсивность перемен нарастали в геометрической прогрессии. Перебирать нет смысла, каждый может попытаться сделать это сам — и задохнется от восхищения и ужаса, ощутив, что не в силах вместить всей полноты происшедшего с человечеством. Даже технических перемен не перечислишь: автомобиль, электричество, авиация, радио и телевидение, компьютеры... А ведь одновременно еще живут в джунглях племена чуть ли не из каменного века. Я сам еще застал избы, топившиеся по-черному, как столетия назад, и те же лапти, что носили наши пращуры» — это ощущение Марка Харитонова, наверное, разделят многие15.

Но как ни были хаотичны происходившие в XX веке процессы, они имели свою эмоциональную окраску и в своем броуновском движении тяготели к двум полярным силовым центрам.

*Апокалиптичность и революционаризм* — вот те два полюса, между которыми мечется сознание в XX веке. Ката-строфическим можно назвать мироощущение, которое распространилось в конце XIX века и заразило собою все последующее столетие. Но наряду с этим, в противовес отчаянию, XX век породил колоссальное количество утопических проектов, обещающих долгожданный расцвет. Да и сама жизненная практика XX столетия состояла из подлинно революционных достижений, которые и в самом деле открывали перед человечеством широчайшие горизонты (проникновение в тайну атома и биологической клетки, выход в космическое пространство, зарождение всемирной информационной сети и т. п.), и явлений, которые принесли человечеству страшные беды, стоили многомиллионных жертв (две мировые войны, фашистский и коммунистический геноцид, ядерные и экологические катастрофы). У М. М. Пришвина в дневнике есть запись: «И в таком вот чувстве, что жизнь прекрасна, что тебе так хочется жить, а может быть, завтра же тебя убьют или обратят в раба, — в этом особом чувстве человека, не только нашего советского, но и на всей земле, заключается вкус изюмины XX века»16. Запись сделана 26 октября 1938 года — в самый разгар террора, но в самоощущении человека этого времени Пришвин прозорливо почувствовал психологическую суть всего века.

Ментальное потрясение, произошедшее в последние десятилетия XIX века, привело к колоссальному сдвигу в художественном сознании — зародился новый *тип культуры,* находящийся в оппозиции к тому типу культуры, который сформировался в течение Нового времени и в более ранние культурные эры. Тип культуры, сложившийся в предшествующие культурные эры, будем называть *классическим,* а новый тип культуры — *неклассическим* (или в соответствии с принятой терминологией — *модернистским).*

В чем состоит различие между классическим и модернистским типами культуры?

Каждое литературное произведение стремится построить завершенный и одновременно универсальный образ мира, — в этом смысле художественный мир литературного произведения всегда мифологичен. Как известно, всякая мифологиче-ская структура строится на преодолении Хаоса и утверждении мирового порядка (или Космоса). Художественные мифологии классического типа, начиная с волшебных сказок и кончая (в русской литературе по крайней мере) реализмом Толстого и его последователей, ориентированы на создание своей, всякий раз иной, художественной модели гармонии между человеком, социумом, природой. В разные эпохи выдвигались разные мотивировки этого типа литературного мифотворчества: мистические, рационалистические, психологические, социальные, политические, — но всегда в литературе классиче-ского типа присутствует художественный образ мирового порядка, то есть Космоса, который завершает собой произведение как художественное целое, делает некий неизбежно локальный сюжет, переживание, действие концентрированным воплощением смысла бытия и человеческой жизни. Этот образ Космоса всегда включает в себя наглядно-зримые образы, которые изначально являются символами миропорядка и духовного блага, — это образы неба и земли, света, круговорота природы, звезд, образы любви и дома, матери и дитяти и т. п. В сущности, каждое из известных художественных направлений Нового времени (классицизм, романтизм, реализм), а также и переходные образования «методного» типа (например, просветительский реализм и сентиментализм) создавали свой инвариант мифа о действительности как о Космосе — инвариант, реализованный во множестве индивидуальных художественных вариантов, представленных конкретными литературными текстами. Точнее, каждый из названных творче-ских методов был структурой определенного типа мифа о действительности как о Космосе. (Естественно, при этом действительность в каждом методе имеет свой модус.)

Новый тип культуры, который возник на исходе XIX века и получил название модернистского, рожден прежде всего глубочайшим разочарованием и сомнением в реальности и достижимости мировой гармонии вообще, а не каких-то кон-кретных моделей Космоса. Это мироощущение было наиболее отчетливо оформлено в философской мысли Шопенгауэром и Ницше, а в литературе — «полифоническим романом» Достоевского. Именно модернизм, а затем авангард и постмодернизм приходят к новому типу художественного мифотворчества — ориентированного не на преодоление Хаоса Космосом, а на поэтизацию и постижение Хаоса как универсальной и неодолимой формы человеческого бытия.

Говоря о Хаосе в литературном континууме, мы используем это понятие как метафору одной из наиболее универсальных моделей построения художественного образа мира, восходящую к самым ранним формам художественного сознания. Оппозиция «Хаос/Космос» лежит в основании любой эстетической деятельности, будучи в разные эпохи манифестированной в более частных оппозициях: природы/культуры, периферии/центра, дьявольского/божественного, безличного/лично-стного, абсурда/смысла, стереотипа/творчества и т. п. Но в искусстве классических эпох художник преодолевает хаос бытия в процессе творчества, представляя на суд читателя уже «снятое» художественное воплощение объективной гармонии, полностью «претворенный» хаос. Элементы образа Хаоса, конечно, присутствуют в любом художественном мире, но они лишены самостоятельного значения, подчинены внутренней логике гармонизирующей концепции произведения. В этом смысле в романе XIX века, и даже в романе Достоевского, внутри которого наиболее активно шли процессы перестройки классической художественной системы, все образы Хаоса обязательно детерминированы авторской концепцией гармонии.

В модернизме отношения с Хаосом впервые осознаются как о с н о в а искусства и предъявляются как его центральное содержание. Различные варианты творческих стратегий, вытекающие из такого миропонимания, формируют различные направления модернистского и авангардистского искусства. Общность между ними определяется радикальным отказом от поиска гармонии в «объективной» (исторической, социальной, природной) реальности.

Модернизм как тип культуры оказал огромное влияние на художественный процесс в XX веке. Он осуществил ревизию всей системы духовных ценностей: опровергнув окаменелые представления и установления, дал мощный импульс обновлению художественного сознания. Но, отказавшись от надежды найти гармонию в предметном, осязаемом мире, он не отказался от жажды гармонии — воплотив свой порыв в мирообразе Хаоса как минус-гармонии, заявив о необходимости двигаться per realia ad realiora (Вяч. Иванов). Колоссальным завоеванием именно модернизма стало то, что, романтически отталкиваясь от низкой эмпирической практики повседневного существования, он придал миру человеческого духа статус самоценной высшей бытийственной реальности — вошел в эту реальность, обжился в ней, занялся освоением ее просторов, ее высот и низин, стал искать источники ее внутреннего света и погружаться в ее «черные дыры». Собственно, само разнообразие «модернизмов» свидетельствует о невиданной широте и глубине художественного прорыва, которым знаменовалось утверждение мира души как целостной и самодостаточной Вселенной. На этой почве родились выдающиеся произведения искусства, — говоря о русской литературе только первой четверти XX века, достаточно назвать А. Блока, А.  Белого, И. Анненского, В. Хлебникова, В. Маяковского,
Ф. Сологуба, А. Ремизова, Е. Замятина, Б. Пильняка, О. Мандельштама, А. Ахматову, М. Цветаеву. Воздействие модернизма на художественное развитие в XX веке широко и многосторонне. Модернистская парадигма привлекала писателей практически в течение всего столетия — достаточно, например, вспомнить о «мовизме», к которому пришел В. Катаев после сорока лет служения реализму классическому, а затем реализму социалистическому.

История модернизма в литературе XX века изучена обстоятельно и весьма глубоко. На волне общего интереса к модернизму и его ответвлениям стало складываться впечатление, что модернизм потеснил все иные художественные системы, что XX век — это эпоха модернизма. Но так ли это на самом деле?

Утверждать, что в искусстве XX века макрообраз Хаоса вытеснил макромодель Космоса и что XX век стал веком полного торжества модернизма, нет никаких оснований. Романы Кафки не отменяют романов Томаса Манна, Д. Голсуорси, А.  Моравиа или Роже Мартен дю Гара, а проза М. Прус-
та — прозу «потерянного поколения»; «магический реализм» Габриэля Гарсиа Маркеса вполне уживался под одной журнальной обложкой с традиционным реализмом Г. Белля, «В ожидании Годо» Беккета не вытеснила со сцены «Любовь под вязами» Ю. О’ Нила, а «Носорог» Ионеско порой стоит на одной афише с «Трамваем «Желание» Теннесси Уильямса.

Словом, макрообраз Космоса как эстетической меры, предполагающей наличие некоей всеобщей объективной истины бытия, некоего высшего смысла человеческого существования, сохраняет свою эвристическую роль в искусстве XX столетия. Что касается России, то здесь было особенно мощным влияние реалистического направления, этой системы классического типа, в недрах которой в XIX веке родились произведения Л. Толстого, Достоевского, Чехова, Тургенева — шедевры мирового художественного уровня и значения. И в XX веке это направление вовсе не ушло в тень, не превратилось в маргинальную тенденцию. Достаточно назвать прозу И.  Бунина, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шолохова, исторические романы М. Алданова, «Белую гвардию» М. Булгакова, стихи поэтов фронтового поколения, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Один день Ивана Денисовича» и «В круге первом» А. Солженицына, «Жизнь и судьбу» В. Гроссмана, лирику А. Твардовского, «деревенскую прозу» 1960—1970-х годов, новеллистику В.  Шукшина, «городские повести» Ю. Трифонова, драматургию А. Вампилова, прозу В. Астафьева (ряд можно продолжить), — реалистическая природа этих выдающихся художественных явлений не вызывает сомнений.

Если же вспомнить хотя бы «поэмы в прозе» 1920-х годов, романы-феерии А. Грина и новеллы К. Паустовского, поэзию М. Светлова, Э. Багрицкого, П. Васильева, песни Б. Окуджавы, то окажется, что и романтическая парадигма не была в забвении. По наблюдениям исследователей, в русской литературе XX века сохраняла свою действенность и просветительская традиция, которая генетически связана с классицизмом (пример — поэзия Н. Заболоцкого после «Столбцов», проза М. Пришвина, «Перед восходом солнца» М. Зощенко, «интеллектуальная драма» Е. Шварца, Г. Горина, Э. Радзинского, документально-художественная проза В. Каверина, Лидии Гинзбург, О. Волкова, Д. Гранина)17.

Известно, что литературные направления дифференцируются по объему и устойчивости. В XVIII—XIX веках складывались крупные и гармоничные, опирающиеся на богатый арсенал жанров и стилей литературные направления, которые за время своего существования действительно охватывали целые литературные эпохи, становясь их художественными доминантами (по названиям этих направлений эпохи и именуются — «эпоха классицизма», «эпоха романтизма», «эпоха реализма»). А вот для XX века характерна большая дробность и изменчивость историко-литературных систем. Даже такой «долгожитель», как реалистическое направление, знал в течение столетия несколько кризисных периодов (на рубеже XIX—XX веков, в начале 1920-х годов, в 1980—1990-е годы). Другие направления были значительно менее долговечны: даже символизм, этот ярчайший феномен серебряного века, родившись в 1890-е годы, уже через два десятилетия стал сходить со сцены18.Относительно недолгой была интенсивность такого яркого направления, как экспрессионизм, — в пределах 1910— 1920-х годов.

Одна из существенных особенностей литературного процесса вXX веке состоит в следующем. Здесь наряду со сложившимися, относительно целостными литературными направлениями действуют художественные тенденции, которые тяготеют к образованию направлений, но по тем или иным причинам не кристаллизуются в историко-литературную систему. Они либо превращаются в некую силовую линию, точнее — в *художественную* *интенцию,* которая питает поиски многих последующих литературных течений и школ (такой, в частности, представляется судьба акмеизма, чье влияние на последующее развитие русской литературы в конце века стало очевидным); либо, сплетясь на очень короткое время в системы типа литературного направления, эти тенденции вновь расплетаются на целый пучок нитей, заряжающих творческой энергией литературные течения, потоки, школы. Здесь представляется показательной трансформация экспрессионизма после
20-х годов, из этого же ряда — натурализм, который, пережив кристаллизацию в 1870—1880-e годы, вXX веке уже выступает в качестве художественной интенции19.

XX век отмечен провозглашением невиданного количества художественно-эстетических программ, манифестов, деклараций. Тут и программные статьи мэтров символизма и акмеизма (Д. Мережковского, Вяч. Иванова, Андрея Белого, А. Блока, Н. Гумилева, О. Мандельштама), и эпатирующие «пощечины» футуристов, «манифесты» имажинистов, «хартии» экспрессионистов, «декларации» заумников, форм-либристов и обэриутов, «декреты» лефовцев и «ничевоков», а далее — целые короба резолюций творческих группировок советской ориентации (Пролеткульта, РАПП, ВАПП, ЛЕФа), на смену которым пришли всевозможные постановления писательских съездов, пленумов, секретариатов и т. д. и т. п.

Многие из этих деклараций не опирались на художественную практику и не вызывали к жизни новые художественные тенденции, но они имеют самодостаточную ценность как своего рода интеллектуальные проекты. Причем, как правило, это проекты глобального размаха — перекодировки культуры, радикальной смены эстетических приоритетов, создания нового языка искусства, за которыми следуют программы переделки мира, «формовки нового человека», перестройки системы фундаментальных ценностей. Все эти направления, интенции, программы рождаются и умирают, сменяют друг друга, сосуществуют в едином культурном пространстве, создавая многоцветную лоскутную художественную ткань века.

И все же поиск сущностей, которые должны прийти на смену прежним заблуждениям, не обходится без апелляции к «старым», признанным архаическими, моделям мира. Об этом свидетельствует еще одна характерная особенность литературного процесса в XX веке — это появление *вторичных* художественных систем, конструктивным принципом которых является демонстративное диалогическое сцепление старой и новой «методных» структур. Это, как правило, системы, обозначаемые при помощи приставки «нео-».

Наиболее отчетливо этот конструктивный принцип проступает в *неоромантизме.* Это и рассказы-легенды молодого Горького, где романтический бинарный мир, построенный на антитезе идеала и действительности, представлен в «оправе» мира реалистического, организованного по принципу взаимодействия характеров и обстоятельств. Это и «Одесские рассказы» И. Бабеля, где романтический архетип (легенды о благородных разбойниках) травестирован «низкой» фактурой (миром налетчиков и биндюжников Молдаванки). Это пьесы
Е. Шварца, где мир реальный соотнесен с просвечивающим сквозь него сказочным архетипом20. Современные исследователи говорят также о *неосентиментализме,* фиксируя его в русской литературе конца 1930-х годов (А. Афиногенов,
К. Паустовский, Р. Фраерман и др.)21. И в самом деле, хотя неосентиментализм был маргинальной линией литературного процесса в XX веке, но линией живучей, которая время от времени заявляла о себе значительными произведениями. Достаточно назвать едва ли не самую совершенную вещь Виктора Астафьева «Пастух и пастушка» (1972), жанр которой сам автор определил как «современную пастораль», — действительно, здесь конструктивная доминанта образа мира организована диалогическим противостоянием между традиционными пасторальными мотивами и грубо натуралистическим образом войны.

В такого типа «неотрадиционных» структурах модель мира, воспринимаемая современным художественным сознанием как архаическая, противостоит тем моделям мира, которые доминируют в современном литературном процессе. В диалоге между ними, с одной стороны, отстаиваются те «старомодные» ценности, которые были впервые открыты при посредстве «старого» метода, а с другой — с горькой иронией констатируется несовместимость этих ценностей с современными представлениями о действительности, о подлинной мере вещей.

Еще одна существенная особенность литературного процесса в XX веке: тенденции, которые прошли свой «пик», не сходят окончательно со сцены, они продолжают так или иначе существовать, порой вновь вспыхивая яркими озарениями. Поэтому и в творческой практике некоторых больших мастеров наблюдается как сосуществование разных художественных стратегий, так и «возвращение» от исторически более новых к «старым» методам. Примеры тому — возвращение
Л. Андреева после экспрессионистской повести «Красный смех» (1904) и экспрессионистских драм («Жизнь человека» — 1907, «Анатэма» — 1910) к реалистическим вещам («Дни нашей жизни» — 1908, «Сашка Жегулев» — 1911), оживление «памяти» символизма в «Поэме без героя» (1940—1962) Анны Ахматовой, традиционно реалистическая историческая хроника «Московская сага» (1992) В. Аксенова после его романа «Остров Крым» (1979), который можно назвать постмодернистской «антиисторической хроникой».

Подобные тенденции свидетельствуют о какой-то неокончательности художественных сдвигов, о неуверенности в правильности принятых решений, о допущении возможности возвращения к оставленным парадигмам. А случаи творческих удач при использовании ранее отвергнутых эстетических принципов говорят о том, что и в самом деле окончательных «разводов» этот век не дает, он весь, на каждой фазе своей, находится во «взвешенном состоянии».

3. ПОИСКИ КОНТАКТОВ

Мучительнейший спор о Хаосе и Космосе, горькие раздумья об онтологическом изъяне и поиски «антиапокалиптиче-ских» решений — это и определило «магистральный сюжет» литературного процесса в XX веке: им стало в з а и м о-
д е й с т в и е классических и неклассических систем. В официальном советском литературоведении реализм и модернизм рассматривались как антагонистические и несовместимые линии художественного развития, а всякие попытки синтеза оценивались как весьма уязвимые, ибо они якобы «порождали симбиозы, а не синтезы»22.

Только в 1990-е годы отечественная наука отказалась от предубежденности на сей счет23. Но признание взаимодействия классических и модернистских стратегий с перечислением текстов, в которых это взаимодействие выступает со всей очевидностью, — это только самый первый шаг: после него следует изучать «механизмы» этих взаимодействий, чтобы действительно отличить «синтезы» от «симбиозов», а главное — выяснить, какова телеология этих процессов, к каким семантическим сдвигам они приводили, то есть какое прираще-
ние (или изменение) эстетического смысла при этом происходило.

Взаимодействие между классическими и модернистскими системами носило многоаспектный и динамический харак-
тер, — тут и взаимоотталкивание (особенно поначалу), и невольные взаимопроникновения, и, наконец, сознательные поиски органического синтеза. Этот процесс в той или иной мере затронул практически всех крупных писателей начала XX века. Но авторами, в произведениях которых смещения и взаимопроникновения художественных стратегий сказались наиболее явственно, стали Чехов и Горький. Не вдаваясь в обсуждение вопроса об уровне творческого дара этих писателей, нельзя не признать ключевой роли каждого из них в формировании основных траекторий литературного процесса XX века.

В постсоветском литературоведении Горький стал едва ли не самой одиозной фигурой, — раз был назван «основоположником советской литературы», то и за все ее реальные и мнимые грехи теперь счеты предъявляются ему, а из его жизни, где было все: озарения и метания, романтические иллюзии и трагические заблуждения, благородные поступки и непростительные компромиссы,— отбирают только обвинительные «вещдоки». Но в глазах современников Горький был фигурой очень крупного масштаба: весьма квалифицированные знатоки литературы, кому было близко его творчество (Е. Андреевич-Соловьев, Р. Иванов-Разумник), ставили его в один ряд с Толстым и Чеховым, а те, кому была враждебна его позиция, язвительно величали «Максимом Первым», а его соратников «подмаксимками». В чем же состояла значимость явления Горького в конкретной ситуации — на рубеже XIX—XX веков?

В моменты слома культурных эр, как правило, резко интенсифицируются две противоположные культурные традиции: с одной стороны, элитарное искусство, ориентированное на усложнение языка, поиск новых, порой изысканных, форм, который бы позволил выбиться к новым сферам духовного бытия, а с другой — искусство демократическое, ориентированное на массовые формы художественного мышления и восстановление памяти о первичных, исходных духовных ценностях. Порой сосуществование этих двух траекторий в едином культурном пространстве оформляется через возникновение своеобразных творческих «дуэтов» (напр., Боккаччо и Петрарка в Италии, Ф. Вийон и поэты «Плеяды» во Франции). А сосуществование — это всегда диалог, это всегда вольное или невольное взаимопроникновение. Видимо, это взаимопроникновение и взаимообогащение элитарной и демократической интенций и становится одной из главных дорог, которые выводят из культурного кризиса. Наверное, не случайно ключевыми фигурами, которые подняли свои национальные литературы на новые исторические фазы, стали Шекспир, Гете и Пушкин — могучие художники протеического склада, которые сумели вобрать в свое художественное сознание как элитарные, так и демократические тенденции и сплавить их в единое органическое целое.

В России рубежа XIX—XX веков элитарную траекторию повели символисты — всей когортой, целым созвездием ярчайших талантов. А вот демократическую траекторию — Горький, едва ли не в одиночку, во всяком случае в несравнимо менее сильном окружении24. И он не только значительно расширил круг жизненных явлений (по социальной «горизонтали»), которые стала осваивать литература, но и предпринимал, в меру своего таланта, попытки связать элитарный и демократический полюсы культуры: достаточно хотя бы вспомнить, что уже в 1890-е годы в его творчестве соседствуют и рассказы-легенды, питающиеся фольклором, и «босяцкие рассказы», вырастающие из натуралистической традиции, и интеллектуальные «героико-иронические рассказы»25. А все последующее творчество Горького отмечено созданием произведений, где с разной степенью совершенства осуществляется синтез демократической и элитарной культур. (Полагаю, анализ творчества Горького в этом аспекте позволит объективно оценить его роль в литературном движении XX века.)

Ключевая роль Чехова в литературе 1890—1900-х годов не вызывает сомнений. Только надо уточнить, в чем она состояла. Современное литературоведение видит главную заслугу Чехова в «переориентации» от идеологического к бытийному, антропологическому26. Но такая радикальная «переориентация» концепции личности не могла не потребовать изменения художественной стратегии и всей системы поэтики.

В 1907 году Андрей Белый написал статью «А. П. Чехов». В ней он констатировал наличие «промежуточных течений русской литературы», но оценивал их весьма скептически: как реалистов, которые «открещиваются от здорового ч е с т-
н о г о реализма, портя свой реализм заемными румянами quazi-символических образов», так и символистов (мистиче-ских реалистов), «извне сочетающих реализм с символизмом». «Те и другие не преодолевают ни символизма, ни реализ-
ма, — пишет А. Белый, — те и другие представляют собой шаг назад в истории развития литературы последнего десятилетия сравнительно с Чеховым». И как раз в творчестве Чехова Белый видит образец плодотворного взаимопроникновения этих систем: «В нем встречаются, в нем скрещиваются противоположные течения: символизм и реализм». Правда, Белый полагал, что «образы чеховского реализма, извне стилизованные и изнутри соприкоснувшиеся с символизмом, завершают эпоху развития реализма в русской литературе»27. Тем самым творчество Чехова представлено как явление, характерное для фазы перехода из одной литературной эпохи к другой. Однако взаимодействие между классическими и модернистскими системами наблюдалось в течение всего XX века, и время показало, что эти процессы не только оборачивались неуклюжими «симбиозами», но и приводили к «синтезам» — к рождению шедевров.

Еще в 1910 году Николай Бердяев заметил, что в «Серебряном голубе» «своеобразно соединяются символизм с реализмом»28. Тогда же Максимилиан Волошин заявил, что «в романах и повестях Андрея Белого, Кузмина, Ремизова, Алексея Толстого у нас уже начинаются пути нео-реализма. Этот нео-реализм, возникающий на почве символизма, конечно, не может быть похож на реализм, возникший на почве романтизма... Новый реализм не враждебен символизму... это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его»29. Черты «неореализма», или «нового реализма», понимаемого как «сочетание старого реализма с модернизмом», отмечали в произведениях Ф. Сологуба, М. Пришвина, С. Сергеева-Ценского критики Р. Иванов-Разумник, Г. Чулков, П. Коган, Е. Колтоновская, в
20-е годы о феномене «неореализма» писали А. Воронский и
Е. Замятин. Все они пытались нащупать соединительные швы между изначально антагонистическими художественными стратегиями — реализмом и символизмом. Правда, их суждения по большей части носили характер «штрихов» и «набросков», в них больше предположений, чем доказательств. Однако обсуждался, за редкими исключениями, вполне определенный круг авторов и текстов — значит, некая тенденция к взаимопроникновению классических и модернистских систем действительно стала зарождаться уже в первые десятилетия XX века. Иное дело, что после 1917 года многие из тех, кто вел поиск на путях «неореализма», перешли на другие творческие рельсы, а сам этот феномен на долгое время вообще выпал из поля зрения исследователей30.

4. РУБЕЖ 20—30-х ГОДОВ: КРИЗИС «ВЫСОКОГО МОДЕРНИЗМА» И ИСХОДЫ ИЗ НЕГО

В течение всей первой трети XX века модернизм оставался претендентом на главенствующую роль в литературном процессе: сходил со сцены символизм, зато оформлялся акмеизм, размывался импрессионизм, но набирал силу экспрессионизм, а далее мелькали дадаизм, переходящий в сюрреализм, слагалась эстетика абсурда, получившая блистательное выражение в творчестве обэриутов. Все эти художественные си-стемы или интенции предлагали разные пути эстетического освоения действительности, но самый т и п действительно-сти, окружающей человеческую душу, оставался хаотиче-ским.

С этой точки зрения даже сокрушительный переворот в истории России, который произошел в октябре 1917 года, не выглядит переломным рубежом собственно историко-литературного процесса. И в годы Гражданской войны, и в последующее десятилетие создавалось огромное количество произведений, авторы которых старались выразить свое ощущение революционного перелома в жизни страны именно на языке модернистских систем: достаточно хотя бы вспомнить творче-ские эксперименты футуристов, назвавших себя Левым фронтом искусств, имажинистов, среди которых оказались вчерашние новокрестьянские поэты, да и крайне политизированные пролетарские поэты всячески пытались освоить «технику» модернизма для выражения революционного пафоса. Видимо, это тенденция общемирового характера: на начальных фазах социальных революций возникает альянс между политическим революционаризмом и эстетическим экстремизмом модернистов, в особенности — представителей авангардных течений31.

Но на рубеже 1920—1930-х годов явственно обозначились симптомы острого кризиса модернистской культуры. Как раз к тому времени модернизм дошел в своем саморазвитии до авангардизма. Авангардизм представляет собой крайний вариант модернизма. Как отмечает Й. Ван-Баак, «существенная и сплошная конфликтность авангардистского построения образа мира» проявляется в деиерархизации всех подсистем произведения (речевых, пространственно-временных, характерологических), в ослаблении или полной отмене причинных и мотивировочных связей, в жанровых кризисах и колебаниях32. В авангардных текстах происходит замена миметического изображения некоей «виртуальной структурой», долженствующей, с одной стороны, выявить «идеальную, трансфизическую под-основу» реальности33, а с другой — быть инструментом произвольного читательского домысливания «ненаписанного смысла текста» (?)34. Все это приводит к разрушению произведения как художественного целого. Так расшатывается вся система традиционных художественных условностей, конституирующих мирообраз Космоса. Тем самым смещаются все веками освященные ценностные центры и не оплакивается, как в раннем модернизме, а дискредитируется, саркастически отвергается высшая ценность классической культуры — идея Гармонии и Смысла бытия. В конечном итоге происходит то, о чем предупреждал Николай Бердяев еще на заре авангардного движения: «Погибает человек как величайшая тема искусства»35.

Симптомом наступившего кризиса модернизма стало то, что на рубеже 20—30-х годов почти одновременно несколько крупных мастеров, которые входили в число лидеров литературного авангарда (Е. Замятин, Б. Пастернак, Н. Заболоцкий), публично отреклись от его программных идей и провозгласили возврат к «неслыханной простоте» (Б. Пастернак)36. О кризисе авангарда свидетельствует также и трансформация, которую стало претерпевать в 30-е годы творчество обэриу-
тов, — «движение к неоклассическим формам, окончательный уход от чистой зауми»37. Примечательно, что все эти акции совпали с эстетическими запросами публики, измордованной всевозможными социальными катаклизмами, уставшей от зыбкости модернистского элитарного дискурса, истосковавшейся по удобопонятной мифологии, которая бы упорядочивала мир и вдохновляла человека.

Показательный документ тех лет — статья Виктора Шкловского, известного своим феноменальным чутьем к веяниям времени, опубликованная летом 1932 года. У статьи был подзаголовок «Конец барокко», набранный крупнее заголовка. Обратившись к новым публикациям мэтров модернизма
(Ю. Олеша «Смерть Занда», О. Мандельштам «Путешествие в Армению», Ю. Тынянов «Восковая персона», И. Бабель «Конец богадельни»), Шкловский упрекнул их всех во вторичности литературных впечатлений и в «барочности». «Сегодня мир проще. И не нуждается как будто бы в жаропонижающем», — заключает критик и призывает: «Нужно брать простую вещь или всякую вещь как простую. Время барокко прошло...»38

В сущности, Шкловский понимает простоту как у п р о-
щ е н и е жизни. Но была и другая версия простоты — как пустоты, о п у с т о ш е н н о с т и, которую разрабатывали лирики русского зарубежья (В. Ходасевич, Г. Иванов, поэ-ты «парижской ноты»)39. Наконец, была и третья версия — ее сформулировал Е. Замятин, объясняя свои рассказы, созданные в конце 1920-х годов («Ёлу» и «Наводнение»): простота как поиск первооснов человеческого бытия — самого верного, самого нужного40. Можно с некоторой долей условности сказать, что из версии простоты как упрощенности стала вырастать эстетика социалистического реализма, идея опустошенности легла в основу постмодернизма, а поиск простоты как первоосновы человеческого бытия определил сущность той творческой линии, которую мы назвали «постреализ-
мом».

Все эти три художественные стратегии зачинались в одно время как три варианта выхода из одной ситуации — из кризиса модернизма. Но хронологически они обретали плоть литературных направлений в разные исторические периоды.

1) Вообще-то самым последовательным продолжением линии авангарда является *постмодернизм,* который довел авангардный скепсис по отношению ко всему массиву человече-ских ценностей до абсолюта. Термин «постмодернизм» появился в 1934 году (в «Антологии испанской поэзии» Федерико де Ониса, опубликованной в Мадриде)41. И некоторые исследователи полагают, что этот феномен зародился в предвоенные годы, — одним из первых шедевров постмодернизма называют «Поминки по Финнегану» (1939) Д. Джойса. Кристаллизация же постмодернизма в достаточно целостную историко-литературную систему (в литературное направление) произошла уже в 50—70-е годы, а в России — с задержкой лет на десять.

Постмодернизм зарождался в таких исторических обстоятельствах и в такой духовной атмосфере, когда «симулякры» становились эмблемами эпохи — прежде всего это были идео-логические фикции, которые всей мощью тоталитарных режимов, фашистских и коммунистических, вколачивались в общественное сознание. А набирал силу постмодернизм, когда обнажилась фальшь и бесчеловечная сущность этих «симулякров», в обстоятельствах потрясенности перед той бездной падения, в которую было ввергнуто человечество в 30—40-е годы: гитлеровские лагеря смерти, ГУЛАГ, десятки миллионов жертв Второй мировой войны, Хиросима. На этом фоне постмодернизм обретал авторитетность как правда о ложном и фальшивом времени и, как всякая «методная» парадигма, мифологизировал свой образ мира, возводя симулятивность в общее качество человеческого существования как такового.

Постмодернизм настаивает на мнимости объективной (несемиотизированной) действительности, единственной реальностью, в которой обретается искусство, признается культурное пространство «симулякров». В сущности, художественная философия постмодернизма состоит в приятии Хаоса и попытке эстетически узаконить его — то есть найти своеобразную привлекательность в ситуации «пира во время чумы», постмодернизм возводит садо-мазохизм в некую новую героику, и в тотальном распаде и дискредитации всего и вся он открывает особый катарсис. Как стратегия тотального скепсиса, постмодернизм осуществляет ревизию всего пространства культуры, особенно значима его работа по сокрушению «симулякров» советской тоталитарной ментальности и канонов соцреалистического искусства.

В своей динамике постмодернистская стратегия обнаруживает следующие тенденции. Первая — осознание эстетической «предельности» тотального скепсиса, ограниченности его ресурса с точки зрения гуманистической сущности и духовно-спасительной миссии искусства. Поэтому некоторые лидеры отечественного постмодернизма (Д. А. Пригов) говорят о переходном характере самой постмодернистской стратегии. Вторая тенденция — стремление прозреть внутри Хаоса таинственные силовые линии, вносящие в него некий смысл и лад: когда эти секреты самоорганизации Хаоса обнаруживаются, исчерпывается негативная энергетика и происходит (порой незаметная для самого автора) трансформация художественной парадигмы постмодернизма в некую иную мифологию. И третья тенденция — последовательное доведение постмодернистского скепсиса до полного разрушения всех эстетических и этических табу, это эстетика глума и «грязная, низовая» поэтика: не лишенные остроумия игры на понижение вплоть до «фекально-генитального» уровня, которые ведет Владимир Сорокин с авторитетными языками культуры, а крайний предел — это абсолютно натуралистическое смакование скотского облика и поведения человеческих особей в повести
Д. Шкарина «Черная бабочка» («Урал», 2000, № 9).

2) И все-таки в 30-е годы сложился не постмодернизм, а *социалистический реализм.* Серьезного объяснения требует такой неопровержимый факт: почему соцреализм утвердился и почти тридцать лет (с 30-х и по 50-е годы) был господствующим направлением в советской литературе?

Конечно, колоссальную роль тут сыграл идеологический диктат и политический террор по отношению к тем, кто не следовал соцреалистической догме. Но все же никакая директивная мифологема не укоренится надолго в художественном сознании, если для нее там нет благодатной почвы. Сегодня становится все более и более ясно, что образовался метод соцреализма не по указке партийных властей, было иначе — власти великолепно использовали жажду общества, задерганного катастрофами, неопределенностью, непредсказуемостью, в порядке, в некоей удобопонятной, объясняющей мир и вдохновляющей мифологии42 и всячески поддержали народившуюся художественную тенденцию, придали ей статус государственного искусства.

И в самом деле, структура соцреалистического метода вновь моделирует Космос: он конструируется по типу государства, его движущие пружины — классовые антагонизмы и идеологические размежевания, в нем есть положительный герой — самое наглядное воплощение эстетического идеала, он убеждает силой генерализующего обобщения, развитие это-
го Космоса демонстрирует неизбежность «светлого буду-
щего».

Но соцреалистическая парадигма ущербна в своих основаниях. Во-первых, она сводит личность к социальной функции, а горизонты эстетического идеала ограничивает миром сугубо социальных ценностей. В соцреализме исчезает всемирный, метафизический горизонт, в координатах которого искусство испокон веку определяло критерии подлинно человече-ского, то есть одухотворенного, бытия. Во-вторых, эстетиче-ская программа соцреализма возвращает художественное сознание к нормативизму, фактически пресекая какое-либо сопротивление внехудожественной (несемиотизированной) реальности диктату заранее заданных идеологических ориентиров43.

И все же почему искусство соцреализма обнаружило поразительную живучесть? Видимо, парадигма социалистического реализма не так проста и однозначна, как полагают ее современные критики.

И дело тут не только в маскировке под «наследника великих традиций русского реализма». Хотя и в самом деле вся терминология в теории соцреализма (вопреки его нормативной, неоклассицистской сути) с самого начала была вполне реалистической: говорили о типических характерах, а требовали героя, соответствующего соцреалистическому шаблону; говорили о типических обстоятельствах, а фактически сводили их к декоруму, приличествующему социальной «номенклатуре» персонажа; говорили о правде жизни, но беспощадно шельмовали, если она расходилась с политической догмой, даже не щадили самых «правоверных» (достаточно вспомнить историю «разноса» первой редакции романа Фадеева «Молодая гвардия»).

Но существеннее терминологических маскировок было иное — некая двусмысленность структурных принципов соцреалистической парадигмы: декорум, маскируемый под «типические обстоятельства», порой действительно запечатлевал эти самые обстоятельства, идеализация иногда становилась средством такого экспрессивного освещения явлений, которое проникало в их эстетическую сущность. Да и само направление соцреализма как историко-литературная система, включающая в себя жанровые и стилевые процессы, при всей своей «зажатости» имело некоторый «люфт», «зыбь» на границах.

Показателен в этом отношении метажанр направления соцреализма, то есть адекватный художественной стратегии соцреализма основной конструктивный принцип моделирования мира, объединяющий основные жанры соцреалистического направления в единую систему. В отличие от К. Кларк, которая утверждает, что конструктивной доминантой произведений соцреализма является сказочная модель44, мы считаем, что метажанр соцреализма — сплав «эпосности» и «романизации» (в том смысле, как толкуются эпос и роман у Бахтина), между которыми есть и точки соприкосновения, и линии несовместимости, — здесь секрет разнонаправленности тенденций внутри соцреализма (к жесткому нормативизму, с одной стороны, и к раскрепощающей романизации — с другой). А стилевая установка на формы, сложившиеся в народной культуре, в фольклоре, тоже, с одной стороны, вела к снижению эстетических критериев, к расцвету «массовой культуры», но с другой — открывала доступ к искусству самым широким кругам общества.

Может быть, наиболее очевидными свидетельствами такой противоречивости соцреалистической парадигмы являются две поэмы А. Твардовского — «Страна Муравия» (1936) и «Василий Теркин» (1942—1945). В первой, где безоговорочно доминирует сказочный архетип, объективная действительность деформируется в угоду нормативной концепции, превращающей незавершенную современность в эпическое предание о «сказочной яви» советской колхозной деревни, во второй сказочное начало подчинено романной установке на постижение незавершенной, становящейся современности, а «завершенный» сказочный герой раскрывается в своей романной сложности и динамике45. Кроме того, успех поэмы «Василий Теркин» дает основания предполагать, что соцреалистическая стратегия может оказываться продуктивной лишь в самых крайних исторических ситуациях, подобных Отечественной войне, когда на карту поставлено все — быть или не быть государству, народу, национальной культуре. Поместив в центр поэмы героя, который является носителем духа народа, его персонифицированным воплощением, А. Твардовский «снял» самое противоречие между личностью и обществом, в ходе решения которого обычно и проступала антигуманная концепция соцреализма, весь конфликт поднят на высоту общенародной войны за спасение родины от порабощения и уничтожения.

Однако поэма «Василий Теркин» — это едва ли не единственное выдающееся, художественно совершенное произведение соцреализма. Нормативность, заданность художественной парадигмы этого метода деформируют сам «механизм» саморазвития художественного мира, сковывают творческую индивидуальность писателя, приводят к унылому однообразию, к окостенению. Опыт легальной советской литературы 1930-х годов, когда пошел целый вал так называемых «производственных романов» с непременным разоблачением «вредителей», когда буквально косяками публиковались воспитательные повести и романы, скроенные по образу и подобию «Педагогической поэмы» А. Макаренко и книги Н. Островского «Как закалялась сталь», целые газетные полосы заполнялись коллективными поэмами о товарище Сталине, «великом друге и вожде», «светоче человечества», а на экранах сменяли друг друга киносказки о «социалистической нови» («Трактористы», «Волга-Волга», «Цирк», «Светлый путь» и т. п.), — тому свидетельство. Не случайно один из самых известных литературоведов русского зарубежья, автор ряда фундаментальных трудов по истории русской литературы советской эпохи Глеб Струве называет 30-е годы временем стагнации литературы, а 40-е — «эрой ждановизма» (по имени главного партийного идеолога тех лет)46.

Об ущербности соцреалистической парадигмы свидетельствует тот факт, что с середины 50-х годов, при первых же веяниях политической «оттепели», началось расшатывание жесткого каркаса соцреалистического искусства: поначалу в паллиативных формах «соцреализма с человеческим лицом» (лирика «поэтов-шестидесятников», «Не хлебом единым»
В. Дудинцева, «Живые и мертвые» К. Симонова, поэмы и стихи А. Твардовского, пьесы В. Розова, «исповедальная проза» и др.). А в 70-е становятся очевидными черты вырождения соцреализма. С одной стороны, об этом свидетельствуют произведения, в которых предпринимаются попытки подкрепить разваливающиеся соцреалистические каноны историче-скими мифами (например, так называемые «народные эпопеи» А. Иванова или Г. Коновалова или исторические романы
В. Пикуля), с другой — произведения, демонстративно взламывающие соцреалистические схемы (вроде романа И. Акулова «Касьян Остудный», написанного в откровенной полемике с шолоховской «Поднятой целиной», или «производственных» пьес А. Гельмана, «Картины» Д. Гранина, «Печального детектива» В. Астафьева)47. Наконец, еще одним свидетельством деградации соцреалистической парадигмы служит тот факт, что она стала каркасом новейших версий масскульта — политических и милицейских романов 80—90-х годов (А. Марининой, В. Успенского, В. Доценко и др.).

3) Третья художественная стратегия, заявившая о себе в 30-е годы, генетически связана с «неореализмом» 1910-х годов, с поисками синтеза реализма и модернизма, которые тогда предпринимались. Но теперь эти поиски обрели эстетиче-ский фундамент в лице новой, релятивной эстетики, которая наиболее полно была разработана М. М. Бахтиным. На этой основе формируется творческий «инструментарий», позволяющий осваивать мир как дискретный, алогичный, абсурдный хаос — и более того, искать в нем смысл. В таких произведениях, как «Наводнение» Замятина, «Реквием» Ахматовой, в «Чевенгуре» и «Котловане» Платонова, в московских и воронежских тетрадях Мандельштама, в «Мастере и Маргарите» Булгакова проступают структурные принципы нового творческого метода, которому мы даем рабочее название
«постреализм»48:

1. Сочетание детерминизма с поиском внекаузальных (иррациональных) связей;

2. Взаимопроникновение типического и архетипического как структурный принцип художественного образа;

3. Структура характера предполагает амбивалентность художественной оценки;

4. Построение образа мира как диалога (или даже полилога) далеко отстоящих друг от друга моделей культуры: остросовременной, «текущей» и моделей архаических (мифопоэтических, фольклорных), воплощающих онтологические ценности и вековой опыт человечества.

Уже в первых произведениях «постреализма» происходит восстановление Космоса. Это новый *релятивный* Космос, Космос из Хаоса — его скорее можно назвать *Хаосмосом,* используя слово, изобретенное Д. Джойсом. Этот Хаосмос открывает цельность мира в его разрывах, связность — в конфликте противоположностей, устойчивость — в самом процессе бесконечного движения. Такой Космос не примиряет с Хаосом и не навязывает ему никаких умозрительных «чертежей». Но он по меньшей мере изнутри упорядочивает Хаос диалогическим прением сторон, организующим, но не замыкающим освоение «страшного мира».

Все без исключения опыты «постреализма» в 30-е годы были либо насильственно приглушены, либо задушены вместе с их авторами. Но эта траектория была продолжена буквально с места разрыва романом Пастернака «Доктор Живаго» (1946—1955), а затем, в 70—80-е годы, она выбилась на поверхность, став мощным литературным направлением.

5. ОПЯТЬ «БАРОККО»?

По-видимому, XX век — это литературная эпоха особого, а именно *переходного* типа49. Нам, прожившим внутри этого художественного цикла, все, что происходило, кажется совершенно небывалым и необычным. Но в масштабах Большого Времени культуры, будучи типологически соотнесенным с другими литературными эпохами,XX век выглядит не таким уж феноменальным явлением. Сергей Гандлевский, один из самых интересных современных поэтов, недавно напомнил: «...большинство весьма самодовольных разговоров о постмодернизме, о пресыщенности искусством происходит от нашего невежества. Мало кто учитывает то, что существовали целые эпохи, когда творцы искусства переживали ощущение сказанности всего, монтировали собственные стихи из чужих строк, конструировали мозаику стилей50.

На хронологической стреле Большого Времени, «на стыке» между колоссальными по масштабу (временнуму и ментальному) культурными эрами (античность, средневековье, Ренессанс, Новое время), всегда возникали литературные эпохи *переходного* типа. Главной особенностью духовной жизни в такие эпохи является острое ощущение катастрофичности существования, тотальный кризис веры в господствующие прежде ценностные ориентиры, ниспровержение художественных норм и традиций, которые опираются на «космографическую» метамодель мира, энергичная разработка «хаографических» моделей мира. При этом в переходные эпохи, как правило, наряду с новыми «хаографическими» моделями функционируют и «космографические» модели: то ли в виде старых, пытающихся модернизироваться систем, то ли в виде новых, нарождающихся систем.

Ближайшая к XX веку эпоха переходного типа — барокко, которой принадлежит роль «стыка» между двумя культурными эрами — Ренессансом и Новым временем (Modernity). Посмотрим, какими основными чертами отмечено барокко, какие процессы определяли его динамику?

Вот что пишет о европейском барокко, а точнее — о его наиболее ярком, испанском варианте, Жозе Антонио Мараваль в монографии «Культура барокко (Анализ исторической структуры)»: «Семнадцатое столетие было трагической эпохой», восприятие действительности как безумного, перевернутого (вывернутого наизнанку) мира, запутанного лабиринта, где человек остро ощущает свою незащищенность. А с другой стороны, «барокко было одновременно эпохой празднества и роскоши»51, и тут же — крайняя поляризация смеха и слез, большой интерес к теме смерти... Характеризуя барокко в русской литературе XVII века, Д. Лихачев отмечает «рост декоративности, появление оторванных от содержания форм (форм абстрактных), появление разновидностей стиля, рассчитанных на узкий круг, на «немногих»... рост «самостоятельности стиля»52. Совершенно очевидно, что такие тенденции в поэтике и были способом замещения дискредитированной реальности художественной формой («текстом» — сказали бы мы сегодня), которой придавалась эстетическая самоценность.

Эти и другие черты барокко в очень многом предвосхищают особенности модернизма XX века. Значит, барокко XVII века и модернизм XX века принадлежат к одному типу культуры — к тому, в основе которого лежит мирообраз Хаоса. Но — обратим внимание! — барокко не заполнило собою всю художественную культуру XVII века, рядом с ним существовали другие парадигмы, которые строились на мирообразе Космоса, — и прежде всего классицизм, который, как известно, в отличие от барокко, укрепился со временем и надолго стал господствующим направлением целой культурной эпохи. Конечно, вопрос о характере отношений между барокко и «близлежащими» культурными парадигмами — предмет специальных исследований. Но по меньшей мере ясно, что в строгом смысле слова нельзя говорить об *эпохе* барокко, точнее, следует говорить о том, что в переходную эпоху, каковой был XVII век в Европе, возникло барокко как особый *тип культуры,* который существовал рядом с культурой классического типа.

Именно такую конфигурацию западноевропейского литературного процесса в XVII веке обнаруживает Ю. Виппер. Он отмечает, что в эту эпоху «параллельно (пусть и с чередованием определенных периодов взлетов и спадов) развиваются классицизм и различные, иногда по своей идейной ориентации весьма далекие друг от друга разновидности барочной литературы: с одной стороны, та, которая получила наименование прециозной, а с другой — так называемая «литература вольномыслия» (в ней временами находят выражение еще весьма незрелые, пародийно и натуралистически ограниченные, но все же самобытно реалистические по своей природе тенденции). При этом каждое из этих самостоятельных литературных течений (что является принципиально важным признаком направления как такового) обладает своей эстетической программой, своей литературной критикой (пусть она и не сформировалась еще как самостоятельная отрасль словесности...) и своими организационными центрами»53. И далее Ю. Виппер уточняет характер сосуществования разных художественных систем в литературе XVII века. «Вместе с тем, — предупреждает ученый, — не следует думать, что взаимодействие отдельных направлений сводится обязательно к их борьбе; взаимодействие это зачастую принимает и иные, более сложные формы... Сложное сочетание барочных и классицистических тенденций вообще одно из примечательных проявлений национальной специфики литературного развития Франции в этот период. Барокко доминирует, но и классицистическая поэтика завоевывает все новые и новые позиции и временами порождает замечательные творческие достижения»54.

Вам это ничего не напоминает? А мы-то думали, что только XX век устраивал подобные кульбиты55.

Заслуживает также внимания заключение, высказанное еще в начале века Куртиусом, — о том, что барокко является «константой европейской литературы... комплиментарным явлением при классике всех эпох»56. Видимо, и в самом деле можно говорить «константе», если толковать барокко (может быть, скорее барочность?) как обозначение определенного типа культуры, к которому принадлежат и европейское барокко XVII века, и модернизм ХХ-го.

Будучи постоянным комплиментарным явлением при классике всех эпох, «барочность» представляет собой некую творческую фронду, «внутреннюю критику» художественного развития, «подсветку» его сомнением и иронией. Но в полосы ментального и художественного кризиса, когда сомнение в каноне и традиционных ценностях становится доминантой духовной и художественной жизни, это «комплиментарное явление» выходит из тени, претендуя на господствующую роль. Вероятно, нечто подобное было в эпоху позднего эллинизма (I—II вв. н. э.), а также в период поздней готики (предположение И. Смирнова) — проблема «барочных фаз» в истории литературы пока еще не вышла из области гипотез общего порядка57. Но вот о неотрывности «барочного» типа культуры от классических парадигм, о вторичности «барочности» по отношению к классическим художественным системам говорить можно достаточно уверенно. А это значит, что в переходные эпохи «хаосографический» тип культуры и «космографический» тип культуры образуют некую бинарную метаструктуру, прочно связанную отношениями зеркального взаимооталкивания, взаимопритяжения и взаимопроникновения. И именно эта бинарная метаструктура и процессы, в ней протекающие, определяют внутреннюю логику художественного развития в переходную эпоху. (Кстати, это также значит, что называть XVII век «эпохой барокко», равно как и XX век «эпохой модернизма», вообще-то нельзя, если следовать истинному положению вещей.)

А если судить по опыту все того же XVII века и барокко, то переходная эпоха завершается угасанием (или, может быть, диалектическим «снятием»?) культуры барочного типа и утверждением новой художественной парадигмы классического типа, утверждением надолго и без равных соперников.

Можно ли экстраполировать эти положения на культурную ситуацию в XX веке? Несомненно, можно. Не случайно в ряде работ, опубликованных в 1990-е годы, проводятся параллели между XX веком и барокко58. Но нужны весьма существенные коррективы.

Прежде всего, кризис в XX веке значительно острее и отчаяннее, чем в XVII, когда барокко родилось и впервые структурно оформилось в виде литературного направления. Барокко со всем своим скепсисом все-таки оставался под Богом, барочный менталитет был защищен от полного распада неутраченной верой в наличие высших трансцендентальных сил и их волю. XX век оголил человека, оставил его наедине с Хаосом, заставив осознать ужас своего одиночества, трагизм своей судьбы и искать в самом себе ресурсы сопротивления энтропии.

Метания из крайности в крайность со всеми происходящими при этом разрывами и разрушениями есть принцип внутреннего развития в переходные эпохи. Но в масштабах Большой Истории переходные эпохи относительно недолги, им принадлежит роль «мостов» между огромными культурными эрами, роль соединительной ткани на месте глубочайших ментальных разрывов. Эта ткань болезненна, рыхла, неустойчива, в ней идет мучительный процесс отмирания старых клеток и рождения новых, она легко подвержена инфекциям. Но в ней интенсифицирован процесс борьбы за жизнь, она стягивает к себе все энергетические ресурсы организма культуры, проверяя их витальную силу.

6. ФИНАЛ ГИПЕРЦИКЛА

Есть определенные основания полагать, что переходная литературная эпоха, которая в России началась в 90-е годы XIX века, в 90-е годы XX века приходит к своему завершению59. «Закругленность» в хронологических рамках столе-
тия — это не более чем случайное совпадение. Ибо впечатление завершенности феномена «Русская литература XX века» вызывается не только и не столько радикальной сменой общественных условий, происходящей в России начиная с середины 1980-х годов, — крушением тоталитарного строя, переходом страны на демократический путь (это, конечно, важные, но опосредуемые факторы литературного процесса) — а тенденциями, характеризующими внутреннее развитие художественных систем.

Один из первых симптомов завершения эпохи — это некое возвращение к началу. Конечно, очевиднее всего оно проступает на ментальном уровне — на уровне проблем и конфликтов, которые стали выдвигаться на передний план в художественном сознании.

Первый знак — возвращение к «вечным темам».

«Какие-то вечные темы», — отмахнулся было один из персонажей последнего новеллистического цикла Юрия Трифонова «Опрокинутый дом» (1980). Но сам Трифонов не отмахнулся. Не отмахнулась и вся российская словесность 70—90-х годов. «Деревенская проза» и «тихая лирика», Юрий Домбровский, Василий Шукшин, Александр Вампилов, плеяда «старых поэтов» (А. Тарковский, И. Лиснянская, Б. Чичибабин, С. Липкин. Д. Самойлов)... Критики заговорили о «метафизических» мотивах, о философичности, об экзистенциальном пафосе в писаниях более молодых авторов — В. Маканина, И. Жданова, Л. Миллер, Л. Петрушевской, М. Шишкина. Строго говоря, Вечность всегда присутствует в художественном образе мира — это его неизбежный горизонт. Но о «вечных темах» заговаривают лишь тогда, когда Вечность переходит с линии горизонта на передний план, становится Временем и Местом судьбы литературного героя, «овнешняется» в конкретном хронотопе — в пейзаже, в подробностях и деталях предметного мира произведения, пульсирует в сюжете, а главное — диктует логику развития и динамику конфликта.

Нечто подобное происходило и сто лет назад. Один
из самых добросовестных летописцев серебряного века
П. С. Коган писал в связи с творчеством Бунина: «Бунин в наши дни, быть может, единственный хранитель «вечной» поэтической традиции. Эта «вечность» в его поэзии имеет тот ясный облик, который затуманила вычурная поэзия крайнего модернизма... Надземная поэзия это поэзия переходных эпох. И она «вечна», потому что эпохи различны, а переходы одинаковы. Человеческие общества несходны, но драмы, через которые проходит процесс их образования, сходны»60.

Так начинался XX век—новая переходная эпоха.

А невиданная жестокость, которой сопровождались поиски новых путей, вызывала у наиболее чутких художников еще долго после вступления в XX век потребность напоминать человечеству о «вечном», об изначальных устоях рода люд-ского. Уже в 1934 году Борис Поплавский, один из самых значительных поэтов русского зарубежья, ощущая, что «наступает, кажется, абстрактная нечеловеческая эпоха, новая Ассирия, царство огромных масс и плоскостей, беспощадных к личности», противопоставлял этому нашествию «мистическую жалость к человеку»61. «Но смерть и жалость, оказавшись рядом как вечные понятия, приобретают черты времени: смерть — отличительная черта экспериментирующей эпохи, жалость — отличительная черта нового поколения, желание полностью противопоставить себя истории», — писал Поплавский62.

П. Коган разделял художников на «поэтов жизни» и «поэтов неба», а Даниил Андреев в своей «Розе мира» разделял художников на тех, что направляли умонастроения своих читателей по социальной горизонтали, и тех, что «увлекали разум, сердце и волю ведомых не по горизонтали общественных преобразований, а по вертикали глубин и высот духовности; они раскрывали пространства внутреннего мира и в них указывали на незыблемую вертикальную ось»63. Последних
Д. Андреев почтительно называет вестниками, но не умаляет и тех, кто занят земной горизонталью. Просто у каждой когорты поэтов есть свои «звездные часы».

В срединном массиве XX века доминировали «поэты жизни», их мысль распространялась «по социальной горизонтали». «Пафос социальности» — это то общее, чем были проникнуты в равной степени книги писателей самых разных творче-ских и идеологических ориентаций — Алексея Толстого и Марка Алданова, Всеволода Кочетова и Владимира Дудинцева, Ивана Стаднюка и Василия Гроссмана, Анатолия Иванова и Владимира Максимова. А разве в XIX веке не доминировал тот же пафос социальности? Некрасов, писатели-шестидесятники, Салтыков-Щедрин, беллетристы 80-х... Да ведь и у титанов наших, у Льва Толстого, Достоевского, Чехова, социальность была далеко не последним мотивом эстетиче-ского пафоса. Но и в конце XX века, как и в конце XIX-го, опять обнаружилось, что спор между разными социальными доктринами (концепциями) нельзя разрешить, оставаясь внутри социальных масштабов, опираясь только на социальные координаты. Возвращение к «вечному» означало, в сущности, возвращение к человеческому измерению — в свете вечности существование и бытие человека, его судьба, его духовный мир выступают «ценностным центром» искусства.

Следующий симптом конца литературной эпохи — завершение ряда художественных тенденций, которые зародились в начале века и протекали в течение всего литературного столетия. Так, в печальные дни прощания с Иосифом Бродским Евгений Рейн говорил: «Для меня смерть Бродского — это конец прекрасной эпохи, конец литературного цикла, который продолжался 30 лет — со дня смерти Анны Ахматовой». На самом же деле Бродский, чья поэтическая юность прошла «под крылом» Анны Ахматовой, не только впитал в себя сохраненные ею творческие интенции начала века — прежде всего акмеизма64, но и наиболее последовательно развивал их, создавая к концу века новую поэтическую парадигму, в которой человек, плотно сращенный со своим временем, преодолевает его власть, самоопределяясь в координатах Вечности, вступая в трагедийный диалог с Небытием.

Уход Булата Окуджавы в июне 1997 года тоже был воспринят как завершение еще одной художественной линии. «Тринадцатого июня я сразу от нескольких услышал: “Закончилась эпоха”», — писал в эти дни в «Литературной газете» Ст. Рассадин. Поэзия Окуджавы своими корнями тоже уходит в долговременную тенденцию — одну из тех, что оказалась едва ли не наиболее значительной и плодотворной среди родившихся в годы революции и Гражданской войны, — тенденцию интимно-романтическую, лелеявшую идеалы доброты и человечности. Ей Окуджава придал новую жизнь в период «оттепели» и «застоя» — освободил от социальной узости и расширил ее общечеловеческий горизонт.

Завершение отмеченных творческих линий не стало обрывом нитей, а, наоборот, обернулось утверждением на их основе новых, сильных художественных тенденций. В данном случае речь идет о явлениях, получивших наименование «постреализм» и «новый сентиментализм».

Крайне существенно, что оба явления представляют собой первичные художественные системы. Напомним, что в основе дихотомии первичных/вторичных стилей (в современном литературоведении обоснованной Д. Лихачевым и подробно разработанной И. Деринг и И. Смирновым) лежат диаметрально противоположные решения вопроса об отношениях между художественным миром и внетекстовой, фактической, историче-ской и т. д. реальностью: «все «вторичные» художественные системы («стили») отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, т.е. сообщают ей черты текста... тогда как все «первичные» художественные системы, наоборот, понимают мир смыслов как продолжение фактической действительности, сливают воедино изображение с изображаемым»65.

Во все переходные эпохи после энергичного наступления вторичных художественных систем приходило время формирования и утверждения в качестве доминанты литературного процесса новой первичной художественной системы, вновь моделирующей мир как Космос: это означало, что пора всеобщего ментального кризиса кончается созданием новой культурной парадигмы, которая предлагает новые объяснения мироустройству, создает новую мифологию миропорядка.

Как мы уже отмечали, кристаллизация художественной стратегии «постреализма» происходила в 30-е годы в творчестве Е. Замятина, А. Платонова, О. Мандельштама, но время широкого распространения «постреализма» в русской литературе и превращения его в сильную художественную тенденцию пришлось уже на конец века. «Первичный» характер «постреалистической» парадигмы не вызывает сомнений. В «Назидании» Бродского, «Лазе» и «Андеграунде» Маканина, «Монограмме» Иванченко, «Репетициях» Шарова, романе Пелевина «Жизнь насекомых», повести Петрушевской «Время ночь» созидается образ Космоса человеческого бытия, в котором опыт XX века — с ослепительными мечтами и мраком «советской ночи», с Колымой и Освенцимами, Хиросимой и Чернобылем— освещен сверхопытом Священных Книг, мировой культуры, родовой истории человечества, бесконечной цепи поколений.

Как правило, «постреалистические» произведения 1980—1990-х годов довольно активно используют эстетический арсенал постмодернизма (интертекстуальность, многостильность, игровые отношения между автором и героем, «открытость» текста для интерпретаций и вариантов), наглядно демонстрирующий хаотичность и дискретность «мира, данного в ощущениях». Однако, в отличие от постмодернизма, разрабатывающего художественный проект компромисса с Хаосом,
постреализм ведет непримиримое п р о т и в о б о р с т в о с Хаосом, опираясь прежде всего на чувство ответственности личности за тот участок Вселенной и тот отрезок Вечности, который стал его собственной судьбой. Это противоборство трагедийно по своей сути, ибо человек, знающий, что онтологическая, экзистенциальная реальность неисправимо релятивна, дискретна и иррациональна, пытается внести в нее смысл и з с е б я, одухотворить ее собственными гуманистическими ценностями, и прежде всего участием в судьбе другой, столь же одинокой души. А союз даже двух одиноких душ — это уже «сгусток» стабильности посреди экзистенциального Хаоса, хрупкий, временный островок, но все же твердь и опора.

Что же до «новой сентиментальности», которой М. Эп-штейн пророчит будущее в предстоящей культурной эре66, то она, будучи прямым продолжением «неосентиментализма», что был прерывистой маргинальной линией в предшествующие десятилетия, действительно становится в 1980—1990-е годы заметной и сильной тенденцией литературного процесса. Достаточно назвать прозу Л. Улицкой, М. Палей, Н. Горлановой, Г. Щербаковой, С. Василенко67, драматургию Н. Коляды68. «Новая сентиментальность» по пафосу своему противоположна постмодернистскому скепсису, и возвращает она к традициям художественной системы романтического типа.

Романтическую систему относят ко вторичным «большим стилям»69. Но это справедливо только с точки зрения ее генезиса. Исторически же романтическая система за два века своего существования превратилась в весомое явление духовной жизни, и ее культурный «багаж» не менее объективно значим, чем «некультурный» опыт, к которому апеллируют первичные системы. То, что делает «неосентиментализм» в 80—90-е годы, прямо противоположно тому, чем занимается постмодернизм. Если последний дискредитирует не только фантомы культуры, он превращает в «симулякры» даже объективную реальность, которая преломлена в культурном опыте, то «новый сентиментализм» уже обращается к романтическому мифу как к онтологической реальности. В произведениях «нового сентиментализма» актуализируется память культурных архетипов, наполненных высоким духовным смыслом: образы пушкинской сказки и андерсеновской «Снежной королевы» у Коляды («Сказка о мертвой царевне», «Ключи от Лёрраха»), мотив Медеи у Л. Улицкой («Медея и ее дети»), параллель с феллиниев-ской Кабирией у М. Палей («Кабирия с Обводного канала»), травестирование сюжета о благородном рыцаре — верном слуге своей Дамы в повести Г. Щербаковой «У ног лежачих женщин», но эти архетипы не канонизированы, они сдвинуты из своих семантических гнезд, а главное — в отличие от прежнего неосентиментализма они не находятся в непримиримом антагонизме с окружающей их «чернухой». Отношения тут сложнее — и отталкивание, и нахождение черт сходства, и озарение порывом из «чернушного дна» к свету, излучаемому архетипическим образом.

Активизация «постреализма» и современной версии «неосентиментализма» дает определенные основания ожидать в начале III тысячелетия наступления начала новой культурной эры, которая предложит новую идею Космоса — возможно, из тех, которые забрезжили на исходе XX века.

Какой будет эта новая концепция Космоса? Будет ли
это возвращение к уже известным моделям — реализму, сен--ти-ментализму, классицизму, — оснащенным приставкой «нео»? Или будет сформирована принципиально новая, ни на что не похожая художественная концепция, соединяющая в себе потенциалы различных художественных систем? Не обернется ли установление Космоса новым нормативизмом, проступающим в столь любимых массовым потребителем культуры «мыльных» телесериалах, которые, несмотря на разные национальные корни, типологически мало чем отличаются от приснопамятных соцреалистических моделей («сказочная быль»)? Или это будет Космос, знающий о своей хрупкости, необъективности и условности, Космос, не забывающий о соседстве с Хаосом, не отделяющий себя от Хаоса и ведущий с ним не прекращающийся ни на секунду философский диалог?

Время покажет.

*г. Екатеринбург*

1 Даже когда авторы труда «Категории поэтики в смене литературных эпох» называют всего три мегацикла (архаический; с середины I тыс. до н. э. по вторую половину XVIII в.; конец XVIII — начало ХХ  в.), они все равно выделяют внутри второго мегацикла две фазы: первую — древность и средневековье, и вторую, куда включают Возрождение, классицизм и барокко (С. С. А в е р и н ц е в,
М. Л. А н д р е е в, М. Л. Г а с п а р о в, П. А. Г р и н ц е р,
А. В. М и х а й л о в, Категории поэтики в смене литературных
эпох. — В кн.: «Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания», М., 1994, с. 3—38).

2 Освальд Ш п е н г л е р, Закат Европы. Очерки морфологии мировой культуры, т. 1, М., 1993, с. 340.

3 П. С о р о к и н, Социокультурная динамика. — В кн.: Питирим С о р о к и н, Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992, с. 429—432.

4 Как полагает В. Тюпа, можно выделить четыре типа ментальности (модуса сознания): роевое сознание («дорефлективный традиционализм», в терминах С. Аверинцева), авторитарное сознание («рефлективный традиционализм»), уединенное «Я-сознание» и конвергент-ное «ТЫ-сознание», которые последовательно господствовали в культурных мегациклах от древности до наших дней (В. И. Т ю п а, Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии ХХ века, Самара, 1998, с. 6—9).

5 Например, в учебниках по истории средневековых литератур само понятие «художественное направление» отсутствует, а Ю. Борев, напротив, утверждает, что в средневековом искусстве существовали три направления: сакральный (или аллегорический) символизм, рыцарский романтизм, карнавальный натурализм, — которые возникли на едином духовном основании (христианской идеологии), а дифференцируются по тематическим приоритетам, тяготению к определенным художественным средствам и, главное, различаются по художественным концепциям человека и мира (см.: Ю. Б о р е в, О грядущей переоценке ценностей. — «Академические тетради», № 2 (1996), с. 118).

6 В частности, гипотеза об «отмирании» лирических жанров в литературе XIX века, высказанная в свое время Б. Эйхенбаумом и
Л. Гинзбург, получила дальнейшую разработку в следующих монографиях: В. Д. С к в о з н и к о в, Реализм лирической поэзии: становление реализма в русской лирике, М., 1975; В. А. Г р е х н е в, Лирика Пушкина: О поэтике жанров, Горький, 1985. В противовес этому теоретическому мифу С. Ермоленко в монографии «Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы» (Екатеринбург, 1996) убедительно доказывает, что при переходе от нормативной эстетики к эстетике ненормативной (конкретно-исторической) происходит отказ не от мышления жанром, а от мышления художественным каноном, который не тождествен жанру и охватывает все художественные нормы (в том числе и жанровые), что заданы как образцы для подражания. Но жанр как тип художественной целостности, создающий определенный образ миропереживания, в лирике остается всегда, лишь становясь структурно более гибким и исторически динамичным.

7 М. С. К а г а н, Эстетика как философская наука, СПб., 1997, с. 433—437.

8 Хотя определения стиля крайне пестры, однако именно на выразительной функции сходятся практически все, кто характеризует эту художественную категорию. Из новейших работ, где наиболее обстоятельно раскрывается основная функция стиля, следует назвать монографию Л. Зельцера «Выразительный мир художественного произведения» (М., 2001).

9 См.: И. Ф. В о л к о в, Творческие методы и художественные системы, М., 1989.

10 Показательной тенденцией в современном литературоведении становится поиск большой исторической диахронии, в которую бы «вписывалась» литература ХХ века. Прежде всего речь идет о соотношении процессов, протекавших в ХХ веке, с культурным *движением* Нового времени (см.: М. Э п ш т е й н, Прото-, или Конец русского постмодернизма. — «Знамя», 1996, № 3, с. 207—209; Н. А. П е т р о- в а, Литература в неантропоцентрическую эпоху: опыт О. Мандель-штама, Пермь, 2001).

11 «Девяностые годы — эпоха второго великого раскола русской интеллигенции, разделение ее на два враждебных лагеря, два враждебных стана, «большая дорога» истории русской интеллигенции стала раздваиваться, как это уже было однажды в сороковых годах, по одному из этих разветвлений продолжает идти народничество, по другому победоносно шествует марксизм» (Р. В. И в а н о в - Р а з у м-
н и к, История русской общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX века, СПб., 1911, т. 11, с. 336).

12 Этот фактор, как известно, выдвигался на первый план в марксистском литературоведении и стал официальной доктриной, которой вынужденно отдавали дань все советские исследователи (см.: «Русская литература конца XIX — начала ХХ вв.» (под ред. Б. Бялика), учебники А. Волкова, Л. Смирновой).

13 Так, в частности, современный американский литературовед
Р. Шлайфер называет в числе основных факторов, которые обусловили между 1880 и 1920 годами кардинальное потрясение «самих основ опыта» западной культуры: вторую индустриальную революцию, прорывы в технологии и конструкторской мысли, в частности замену энергии пара электричеством, появление телефона и лампы накаливания, общую демократизацию Европы и т. п. (Р. Ш л а й ф е р, Обобщающая эстетика жанра: Бахтин, Якобсон, Беньямин. — «Вопросы литературы», 1997, № 2, с. 90).

Свой каталог экстрафакторов культурного взрыва на рубеже XIX—XX веков приводит М. Эпштейн в статье «De’but de siиcle, или От пост- к прото-. Манифест нового века» («Знамя», 2001, № 5). Автор обращает наше внимание на то, что наряду с очевидными свидетельствами упадка и распада рубеж веков содержал в себе и дух «начал», «открытий», «предвестий» и «провозвестий»: здесь и все виды авангарда (не только художественного, но и политического, научного, технологического, религиозного), и масса изобретений, резко продвинувших вперед цивилизацию, и фундаментальные научные открытия, перевернувшие прежнюю картину мира.

14 А. Д. С а х а р о в, Лионская лекция. — «Огонек», 1991, № 21, с. 7.

15 М. Х а р и т о н о в, Избранная проза в 2-х томах, т. 2, М., 1994, с. 289.

16 М. П р и ш в и н, Дневник 1938 года. — «Октябрь», 1997, № 1, с. 133.

17 В условиях, когда официально дозволенным творческим методом был социалистический реализм, исследователям порой приходилось «маскировать» иные художественные тенденции, обнаруживаемые в советской литературе, под терминами «стилевые течения в направлении социалистического реализма». Р. Комина, например, относила просветительскую традицию к «философско-аналитическим стилям» (см.: Р. В. К о м и н а, Современная советская литература: художественные тенденции и стилевое многообразие, М., 1978. С. 96—124). Н. Гей вводил эту традицию в русло течения, которое он назвал «ус-ловно-конструктивным» (Н. К. Г е й, Богатство творческого метода и творческие течения. — В сб.: «Литературные направления и течения», М., 1975).

18 Правда, на сей счет в настоящее время высказываются разные мнения. Так, нет согласия даже между соредакторами коллективного труда «История русской литературы. XX век. Серебряный век», М., 1995. Е. Эткинд констатирует: «В самом деле, господствовавший в России полтора десятилетия символизм исчерпал себя» (с. 463), а
Ж. Нива утверждает, что в 1910-е годы символизм обрел второе дыхание (с. 73, 100—101). Что же до активных участников литературного процесса тех лет, то их ощущения были более однозначны. «Победа и разложение символизма — в этих словах история русской литературы полутора десятилетий XX века» (Р. В. И в а н о в - Р а з у м- н и к, Русская литература от семидесятых годов до наших дней, Берлин, 1923, с. 382).

19 В докторской диссертации В. Миловидова «Поэтика натурализма» (защищена в 1996 году в Уральском педуниверситете) убедительно доказывается, что натурализм представляет собой многовековую художественную интенцию, которая в 1880—1890-е годы сконцентрировалась в литературное направление, а затем вновь стала интенцией, влияющей на разные художественные течения ХХ века.

20 См. о структуре пьес Е. Шварца в монографии М. Липовецкого «Поэтика литературной сказки» (Свердловск, 1992, с. 103—120).

21 Впервые о неосентиментализме в русской литературе советской эпохи сказал А. Гольдштейн в статье «Скромное обаяние социализма (Неосентиментализм в советской литературе 30-х годов)». — «НЛО», № 4 (1993).

22 Даже в коллективной монографии «Русская литература конца XIX — начала ХХ вв. (1908—1917)» (М., 1972), которая была шагом вперед по сравнению с предшествующими исследованиями и учебниками, утверждалось: «При всех сложностях развития реалистического направления в 1910-е годы граница между ними остается ясной и отчетливой», допущение делалось только для «стилевых элементов модернизма, переосмысленных реализмом» (с. 172). В 1979 году автор процитированных строк уже отмечал сближения между реализмом и модернизмом не только на стилевом уровне, но оставался при преж-
нем мнении о том, что такие взаимодействия были малопродуктивны (В. А. К е л д ы ш, К проблеме литературных взаимодействий в начале ХХ века (О так называемых «промежуточных» художественных явлениях). — «Русская литература», 1979, № 2, с. 27).

23 В 1992 году появились работы, в которых утверждалось, что взаимодействие реализма и модернизма является одной из магистральных линий развития литературы в ХХ веке (см., например: А. З в е-
р е в, ХХ век как литературная эпоха. — «Вопросы литературы», 1992, вып. II, с. 41—47).

Наконец, в 1997 году вышел второй том коллективного труда «Освобождение от догм» (ИМЛИ), посвященный изучению русской литературы ХХ века. Он открывается статьей В. Келдыша «О «серебряном веке» русской литературы и его изучении», где с первых же строк звучит призыв окончательно отказаться от привычных толкований литературного движения рубежа «лишь в категориях конфронта-
ции — как состояния войны между реализмом и модернизмом» («Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения», т. 2, М., 1997, с. 4).

24 Если же исходить из оппозиции «Культура и Жизнь», которую
Г. Кнабе считает главным механизмом радикальных художественных сдвигов, то на рубеже XIX—XX веков Горький был тем художником, который настойчивее всех открывал шлюзы «Жизни» — тому, что ранее находилось за пределами культуры: либо было неизвестно, либо считалось недостойным искусства (см.: Г. С. К н а б е, Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима, М., 1993).

25 См. об этом: Б. М. М и х а й л о в с к и й, Творчество
М. Горького и мировая литература. М., 1965, с. 5—208.

26 В. А. К е л д ы ш, О «серебряном веке» русской литературы и его изучении. — В сб.: «Освобождение от догм», т. 2, с. 9.

27 Андрей Б е л ы й, А. П. Чехов. — В кн.: Андрей Б е л ы й, Арабески, М., 1911, с. 395, 399.

28 Н. Б е р д я е в, Русский соблазн (По поводу «Серебряного голубя» А. Белого). — «Русская мысль», 1910, № 11, с. 104.

29 Цит. по кн.: М. В о л о ш и н, Лики творчества, Л., 1988, с. 61.

30 Хотя, справедливости ради, следует вспомнить лекцию Е. Замятина «Современная русская литература» («Литературная учеба», 1988, № 5, с. 130—136), где едва ли не впервые была предпринята попытка дать целостное представление о художественной философии, которую несет «неореализм», и о специфике его поэтики.

Возрождение интереса к феномену «неореализма» в русской литературе происходит буквально в самое последнее время. См.: W. W i l c z y n s k i, Z problemov realizmu, Zielona Gora, 1994; Т. Т. Д а в ы д о в а, Русская неореалистическая проза (1900—1920-е годы), М., 1996; е е ж е, Неореалистическое идейно-стилевое течение. — В кн.: Т. Т. Д а в ы д о в а, Творческая эволюция Евгения Замятина в контексте русской литературы первой трети ХХ века, М., 2000, с. 120—130; М. В. М и х а й л о в а, «Бывают странные сближенья...». — «Вопросы литературы», 1998, № 2; Ю. М. К а м и л ь я н о в а, Типы сюжетного повествования в прозе Б. Зайцева 1900—1920-х годов. Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук, Екатеринбург, 1998.

31 Взаимоотношения между художественным авангардом и тоталитарными политическими системами, которые складывались в России после прихода к власти большевиков, а в Германии после прихода к власти фашистов, обстоятельно проанализированы в монографии
И. Голомштока «Тоталитарное искусство» (М., 1994, с. 15—113). Начало везде было по-братски дружным.

32 Й. В а н-Б а а к, Авангардистский образ мира и построение конфликта. — «Russian Literature», Amsterdam, 1987, vol. XXI, № 1,
р. 6.

33 Формула Ю. Линника из его предисловия к книге В. Маркова «О свободе в поэзии» (СПб., 1994, с. 19).

34 Формула из энциклопедического справочника «Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины» (М., 1996, с. 25).

35Так Н. Бердяев определял главный изъян, присущий самому первому авангардному течению — футуризму (Н. Б е р д я е в, Из книги «Смысл истории». — «Новый мир», 1990, № 1, с. 211).

36 В изобразительном искусстве наблюдались те же тенденции: создатели программных документов и самых «знаковых» произведений авангарда К. Малевич и В. Татлин на рубеже 20—30-х годов вернулись к фигуративной живописи и станковизму (см. об этом:
А. М о р о з о в, Готовы ли мы писать новую историю русского искусства? — «Вопросы искусствознания», VIII (91), 1996, с. 36—37).

37 См. об этом: А. А. К о б р и н с к и й, Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда, т. 1, М., 2000, с. 31—32.

38 В. Ш к л о в с к и й, О людях, которые идут по одной и той же дороге и об этом не знают. — «Литературная газета», 17 июля 1932 года.

39 В связи с этими тенденциями Г. Адамович писал, что такую поэзию «убьет ощущение никчемности... Стоит только пожелать *простоты*, простота разъест душу серной кислотой, капля за каплей». Критик был категоричен: «Простота есть понятие отрицательное, глубоко мефистофельское и по-мефистофельски неотразимое. Как не хотеть простоты и как достичь ее, не уничтожившись в тот же момент! Все не просто. Простота же есть ноль, небытие» (Г. А д а м о в и ч, Комментарии. — «Числа», 1930, № 1, с. 140—141).

40 См.: Е. З а м я т и н, Закулисы. — В кн.: Е. И. З а м я т и н, Избранные произведения в 2-х томах, т. 2, М., 1990, с. 403.

41Указановкн.: N. N. S h n e i d m a n, Russian Literature. 1988—1994 (The End of an Era), Toronto—Buffalo—London, 1995.

42 Начиная с середины 1980-х годов суждения о соцреализме претерпели определенную эволюцию. Сначала шло сплошное отрицание самого понятия соцреализма — это, мол, не более чем теоретическая фикция (см., в частности, дискуссию «Отказываться ли нам от социалистического реализма?», проведенную «Литературной газетой» в мае 1988 года). Потом стали соглашаться с тем, что понятие «социалистический реализм» обозначает вполне реальное явление в истории русской литературы советской эпохи, но само это явление оценивалось крайне отрицательно — как непосредственный оттиск тоталитарной идеологии в парадигматике художественного сознания. Наиболее полно такая концепция соцреализма изложена в монографии Е. Добренко «Метафора власти (Литература сталинской эпохи в историческом освещении)» (Mьnchen, 1993). Более пестрый спектр суждений о соцреализме представлен в тематическом сборнике «Знакомый незнакомец (Социалистический реализм как историко-культурная проблема)» (М., 1995), выпущенном Институтом славяноведения и балканистики РАН. Попытка с максимальной полнотой рассмотреть социалистический реализм как культурный феномен и как художественную систему представлена в коллективном труде «Соцреалистический канон» (под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко, СПб., 1999). Однако близость идеологических позиций авторов труда не сглаживает крайнюю пестроту собственно литературоведческих подходов и позиций.

43 Иную, более обобщенную, а именно культурологическую, структуру соцреализма предлагает Л. Геллер, — см.: Л. Г е л л е р, Социалистический реализм как культурная парадигма. — Л. Г е л-
л е р, Слово — мера мира. Сборник статей о русской литературе ХХ века, М., 1994.

44См.: K. C l a r k, The Soviet Novel. History as Ritual, Chicago—London, 1981.

45 Романные аспекты поэмы «Василий Теркин» убедительно раскрыты в работе Н. Ермолаевой «Художественное своеобразие поэмы А. Т. Твардовского «Василий Теркин» как народной книги» (Иваново, 1989).

46См.: G. S t r u v e, Gesсhichte der Soviet Literatur, Mьnchen, 1957, S. 287—358.

47 Да и в писательских кругах не было заблуждений насчет того, куда заводит отечественную литературу диктат соцреалистических догм. Об этом свидетельствуют высказывания ряда выдающихся советских писателей, приводимые в доносах, которые направлялись органами госбезопасности в ЦК партии и лично Сталину. Вот фрагменты только из одного документа этого рода: «В России все писатели и поэты поставлены на государственную службу, пишут то, что приказано. И поэтому литература у нас — литература казенная» (Н. Асеев); «Я считаю, что советская литература сейчас представляет жалкое зрелище. В литературе господствует шаблон» (М. Зощенко); «Смешны и оголенно ложны все разговоры о реализме. Может ли быть разговор о реализме, когда писатель понуждается изображать желаемое, а
не сущее?» (К. Федин) (см.: «Информация наркома государственной безопасности СССР В. Н. Меркулова секретарю ЦК ВКП(б)
А. А. Жданову о политических настроениях и высказываниях писателей. 31 октября 1944 г.». — «Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК—ОГПУ—НКВД о культурной политике. 1917—1953», М., 1999, с. 522—529).

48 Возможно, было бы справедливее вернуться к термину «неореализм», но за минувшие десятилетия он уже оброс рядом уводящих в сторону коннотаций («неореализм» в итальянском кино и т. п.).

49 Питирим Сорокин писал в 1937 году: «Мы как бы находимся между двумя эпохами: умирающей *чувственной* культурой нашего лучезарного вчера и грядущей *идеациональной* культурой создаваемого завтра... Ночь этой переходной эпохи начинает опускаться на нас, с ее кошмарами, пугающими тенями, душераздирающими ужасами» (Питирим С о р о к и н, Человек. Цивилизация. Общество, с. 427).

50 «Важна только личность...». Беседа с Сергеем Гандлевским (Беседу вела А. Аскоченская). — «Литературное обозрение», 1997, № 1, с. 12.

51 J. A. M a r a v a l l, Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure, Minneapolis, 1986, p. 149—156.

52 Д. С. Л и х а ч е в, Историческая поэтика русской литературы, СПб., 1999, с. 442.

53 Ю. Б. В и п п е р, О некоторых теоретических проблемах истории литературы. — Ю. Б. В и п п е р, Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века), М., 1990, с. 306—307.

54 С наблюдениями Ю. Виппера над западноевропейской литературой XVII века перекликаются выводы Д. Лихачева, основанные на изучении русской литературы того же времени: «Призыв распространить сферу действия барокко на всех исторически прогрессивных и художественно значительных писателей XVII века повисает в воздухе» (Д. С. Л и х а ч е в, Историческая поэтика русской литературы, с. 459).

55 Хотя, справедливости ради, надо вспомнить, что в самом начале серебряного века некоторые художники и критики бросали взгляд в сторону «эпохи барокко», неслучаен и интерес к этому феномену в эстетике и искусствознании рубежа XIX—XX веков. В работах некоторых современных исследователей также отмечаются черты близости целых художественных явлений в литературе серебряного века к барокко. См., например: И. П. С м и р н о в, Барокко и опыт поэтической культуры начала ХХ в. — В сб.: «Славянское барокко (Историко-культурные проблемы эпохи)», М., 1979; Ziva B e n c i c, Барокко и авангард. — «Russian Literature XX» (1986), North-Holland; И. Г а-
ш е в а, Стилевые очертания поэзии серебряного века и поэзия барокко. — В сб.: « ХХ век. Литература. Стиль», вып. III, Екатеринбург, 1998.

56 T. R. C u r t i u s, Europдische Literatur und Latinisches Mittelalter, Bern—Mьnchen, 1969, S. 277. Эту проблему вновь ставят современные исследователи (см.: А. М о р о з о в, Извечная константа или исторический стиль? — «Русская литература», 1979, № 3). И здесь нет пока единства мнений. Так, И. Смирнов, отмечая типологическую близость между футуризмом и барокко, вместе с тем предостерегает против придания понятию барокко «признаков вневременной эстетической категории» (И. П. С м и р н о в, Барокко и опыт поэтической культуры начала ХХ в., с. 337).

57 Кризисный характер литературы позднего эллинизма раскрывается в классических трудах по истории античной литературы. Значительно менее изучено искусство поздней готики. Из доступных нам работ сошлемся на следующие: Л. П и н с к и й, Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика. — В кн.: Л. П и н с к и й, Магистральный сюжет, М., 1989; Й. Х ё й з и н г а, Осень Средневековья, М., 1988; Х. В. Я н с о н, «Позднеготическая» живопись, скульптура и графи-
ка. — В кн.: Х. В. Я н с о н и Ф. Я н с о н, Основы истории искусств, СПб., 1996, с. 198—216; Кон В и н е р, История стилей в изобразительном искусстве, Киев, 1998, с. 124 и далее.

58 См.: Д. З а т о н с к и й, Постмодернизм в историческом интерьере. — «Вопросы литературы», 1996, № 3; М. Н а д ъ я р-
н ы х, Изобретение традиции, или Метаморфозы барокко и классицизма. — «Вопросы литературы», 1999, № 4.

59 Мысль о целостности ХХ века как литературного гиперцикла высказывалась А. Зверевым в статье «ХХ век как литературная эпоха» («Вопросы литературы», 1992, вып. II) и И. Кондаковым в статье «“Где ангелы реют” (Русская литература ХХ века как единый текст)» («Вопросы литературы», 2000, № 5). Однако представления о сущности целостности литературной эпохи у критиков весьма разнятся. Если Зверев ищет «сквозные» художественные процессы (изменение соотношения между изобразительностью и выразительностью, движение от анализа к синтезу, открытость границ между системами) и пытается определить основной вектор развития мировой литературы в течение всего столетия, то Кондаков, в сущности, видит это единство в самом факте сосуществования разных художественных явлений в одном историческом пространстве, для него что «партноменклатурный эпос», написанный за Брежнева, что апокалиптический «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына — одинаково «скандально известные произведения советской литературы» (с. 23). Это и есть оптимальная модель культурного плюрализма, — с удовлетворением констатирует критик. Жаль, что о таком «плюрализме» не ведали власти: видимо, только поэтому они первому автору вручили Ленинскую премию в области литературы, а второго взяли под белы руки и в срочном порядке вышвырнули из страны.

Относительно хронологических границ этого цикла также высказываются довольно экстравагантные суждения. Так, В. Мусатов завершает свой учебник «История русской литературы первой половины ХХ века (советский период)» (М., 2001) следующим пассажем: «Русская литература разгадала ХХ век раньше, чем он реально завершился... На самом деле вторая половина века оказалась временем семантического истощения литературной почвы. Запас идей и форм в русской литературе ХХ в. кончился раньше отпущенного ей столетнего цикла» (с. 299). А И. Сухих, автор сборника монографиче-
ских очерков о литературных шедеврах столетия, названного «Книги
ХХ века: русский канон» (СПб., 2001), более снисходителен — он полагает, что литературный ХХ век оказался в сравнении с календарным на четверть столетия короче. Сколько-нибудь веских доказательств ни Мусатов, ни Сухих не представляют.

60 П. К о г а н, Очерки по истории русской литературы, т. III, М., 1912, с. 118—119.

61 Б. П о п л а в с к и й, Неизданное (Дневники. Статьи. Стихи. Письма), М., 1996, с. 263, 257.

62 Цит. по: «Литературное обозрение», 1996, № 2, с. 67.

63 Даниил А н д р е е в, Роза Мира. Метафилософия истории, М., 1991, с. 174.

64 Не случайно Нобелевскую лекцию Бродский начал с упоминания своих поэтических учителей — и все они оказались представителями «неоклассического» направления в модернизме: Осип Мандельштам, Марина Цветаева, Роберт Фрост, Анна Ахматова, Уистен Оден.

66 М. Э п ш т е й н, Прото-, или Конец русского постмодернизма, с. 201—205.

67 В связи с именами этих авторов Н. Иванова и М. Золотоносов писали о «метафизическом сентиментализме» (см.: Н. И в а н о в а, Неопалимый голубок: «пошлость» как эстетический феномен. — «Знамя», 1991, № 8; М. З о л о т о н о с о в, Сентиментализм с приставкой «нео». — «Московские новости», 1993, № 6 (7 февраля), с. 26.

68 Этот ряд несколько неожиданно дополнен именем М. Жванецкого. Как раз в связи с прогнозом М. Эпштейна М. Литвинов в статье «Жванецкий как парадигма» («Литературная газета», 30 апреля 1997 года) утверждает, что в творчестве Михаила Жванецкого «новая сентиментальность» уже получила ярчайшее выражение. Хотя Жванецкий «шире» названной тенденции, но суждение М. Литвинова не лишено некоторых оснований.

69 См.: И. Р. Д е р и н г - С м и р н о в а, И. П. С м и р н о в, Реализм: диахронический подход.