

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ

Н.Л. ЛЕЙДЕРМАН
(г. Екатеринбург, Россия)

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЦИКЛЫ НА «СТРЕЛЕ ВРЕМЕНИ»*

1. К типологии историко-литературных систем

Поиски закономерностей развития литературы в масштабах Большого времени всегда занимали мировую и отечественную науку. В России это исследовательское направление получило в высшей степени плодотворное осуществление в трудах А.Н. Веселовского, продолжено в 1920—1930-е годы его учениками и последователями (В.М. Жирмунским, В.Н. Перетцем, Г.А. Гуковским и др.). Затем наступила пауза длиной в два десятилетия (1946 — середина 1960-х), когда компаративистика подвергалась шельмованию за якобы умаление национальной самобытности русской литературы. Лишь с середины 1960-х годов возрождающаяся отечественная филологическая наука вновь вышла на дорогу больших сравнительно-исторических исследований. В первую очередь следует назвать явившиеся почти одновременно фундаментальные труды выдающихся компаративистов XX века — Н.И. Конрада и В.М. Жирмунского.

В качестве непосредственного материала для исторических сопоставлений Н.И. Конрад и В.М. Жирмунский избрали жанры и жанровые процессы. Исследователя независимо друг от друга обнаружили *типологические совпадения* между жанровыми процессами, протекавшими не только в разных национальных литературах, но и в разных цивилизациях — европейской и восточной. Так, Н.И. Конрад отмечал «удивительную устойчивость однородных или очень близких явлений в литературах одного и того же исторического времени» и приводил следующие примеры из древних времен: «...Факт одновременного

* Работа выполнена в рамках научного проекта «Современный литературный процесс: тенденции и авторские стратегии» при поддержке Федерального агентства по науке и инновациям (гос. контракт № 02.740.11.5002).

существования в древнегреческой и древнекитайской литературе такого литературно-исторического жанра, как „прагматическая история”, и параллельного с ним такого, как „исторические жизнеописания” <...>. В средневековой Европе мы находим, с одной стороны, мистерии и миракли, с другой — фарсы и фастнахтшпили. И в средневековой Японии были свои мистерии — *ёкёку*, свои фарсы — кёген¹. Словно бы продолжая эту цепь историко-типологических наблюдений уже на материале Средневековья, В.М. Жирмунский приводил примеры соответствия «между поэзией западных и восточных народов в эпоху феодализма»: 1) народный героический эпос (средневековый эпос германских и романских народов Западной Европы, русские былины, южнославянские «юнацкие песни», эпическое творчество тюркских и монгольских народов и др.); 2) рыцарская лирика трубадуров и немецких миннезингеров на Западе (XII—XIII вв.) и несколько более ранняя по времени классическая арабская любовная лирика (IX—XIII вв.); 3) стихотворный рыцарский («куртуазный») роман на Западе (XII—XIII вв.) и так называемый «романический эпос» в ираноязычных литературах XI—XIII вв. (Кретьен де Труа и Низами и др.)².

Важно также, что и Конрад и Жирмунский подчеркивают *относительно устойчивую последовательность* рождения и смены жанров, их преемственность в литературном процессе. Жирмунский пишет об «аналогиях в развитии литературных жанров, имевших в определенный период международное хождение»³, а Конрад раздвигает рамки типологических соответствий, отмечая, что «сменяющие друг друга литературные системы связаны между собой и в ином отношении: в генетике литературных видов и жанров. Каждый вид литературы данной исторической системы, каждый жанр бывает как-то связан со своим предшественником в прежней системе»⁴.

Именно многочисленные факты типологических схождений между жанрами и их развитием в разных национальных литературах Конрад и Жирмунский рассматривают как самые убедительные доказательства существования *историко-литературных систем эпохального масштаба*, а значит, закономерности исторического развития литературы не игра спекулятивными конструкциями, измышляемыми теоретиками, а нечто реальное и крайне существенное.

¹ Конрад Н.И. О некоторых вопросах истории мировой литературы. [1965] // Конрад Н.И. Запад и Восток: Статьи. М., 1966. С. 451.

² Жирмунский В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур. [1960] // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 68—69.

³ Жирмунский В.М. Литературные течения как явление международное. [1967]. С.139.

⁴ Конрад Н.И. Запад и Восток. С. 459.

Однако перспективные эвристические идеи, выдвинутые в 1960-е годы выдающимися отечественными компаративистами, еще не получили достаточного осмысления, уже говоря уже о сколько-нибудь убедительном их решении.

Трудности начинаются с того, что наша наука еще не выработала соответствующего исследовательского аппарата для изучения историко-литературных систем. Нельзя не согласиться с горькими сетованиями А.В. Михайлова, который считал крупным недостатком теоретической истории литературы «отсутствие теории таких „безграничных“, но твердо определенных феноменов (эпох, этапов, течений, направлений), отсутствие теории, которая регулировала бы включение в известную эпоху (романтизм, классицизм, барокко и т.п.) одних произведений, исключение отсюда других и т.д., отсутствие в связи с этим твердого основания, которым бы определялся набор „относящихся к делу“ произведений и авторов»⁵. Но и надежды А.В. Михайлова на то, что, используя «некоторые технические средства, недоступные нам сейчас»⁶, теоретическая история литературы сможет в будущем полнее охватить многообразие литературного процесса, звучали не очень обнадеживающе. Ведь «технические средства» — это лишь некие приспособления, не более того, они должны быть нацелены на определенные исследовательские операции и настроены на соответствующую им технологию, то есть знать «что делать» и «как делать».

Поэтому сначала нам нужно определиться с координатами, в которых протекает историческое развитие литературы. Этими координатами могут быть только крупные художественные системы, реально существующие в литературном процессе. Не страшась тавтологии, надо бы сказать, что системная история литературы — это история художественных систем: а) в их внутреннем развитии (рождении, расцвете, угасании); б) в их взаимосвязях друг с другом; в) в их отношениях с внешними факторами.

В качестве рабочих ориентиров, которые позволили бы, по меньшей мере, как-то систематизировать наши дальнейшие рассуждения и наблюдения, предлагаю такую «координатную сетку». (А в том, соответствует ли эта «сетка» объективным параметрам историко-литературных систем, можно будет судить по тому, насколько она эвристична, то есть позволяет раскрывать закономерности художественного процесса). Видимо, ни у кого из исследователей не вызовет возражений положение о существовании двух типов историко-литературных систем: 1) системы *диахронные*, характеризующие динамику литературного процесса в хронологических масштабах; 2) системы

⁵ Михайлов А.В. Языки культуры. М., 1997. С. 48.

⁶ Там же.

синхронные, характеризующие «качество» литературного процесса, его эстетическое своеобразие). Вероятно, существует некая соотносимость между диахронными и синхронными художественными системами. Обозначим эту гипотетическую соотносимость:

Диахронные системы		Синхронные системы
культурная эра	—	тип культуры
литературная эпоха	—	литературные направления
этап художественного развития	—	литературные течения
историко-литературный период	—	жанрово-стилевые «потоки»

Что же представляют собой эти типы историко-литературных систем? Каковы функции каждой из них? Как они соотносятся между собой?

Вопрос о содержании понятий *диахронного ряда* в принципе не вызывает серьезных споров. Единственная коррекция, которую я предлагаю, — обозначать наиболее крупные фазы вроде Античности, Средневековья, Ренессанса, Нового времени термином «культурная эра»⁷. 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 — из этапов, а этапы — из периодов. Семантическая наполненность каждой из этих диахронных систем в историко-литературном процессе определяется характером соотносимых с ними синхронных систем.

Понятия *синхронного ряда* предполагают *качественную* характеристику литературного процесса, то есть установление эстетического своеобразия возникающих в данной диахронной стадии художественных явлений, начиная с отдельного произведения и вплоть до целостных системных образований, таящего в себе секрет их структурного сродства. Основательное изучение корреляций в н у т р и показанных на схеме «пар» диахронных и синхронных систем, а также м е ж д у н и м и невозможно без уяснения (хотя бы в виде предварительных рабочих гипотез) представлений о содержании тех явлений (и обозначающих понятий), которые входят в их состав.

⁷ Тем самым мы терминологически отделяем их 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.).

2. Диахронные историко-литературные мегасистемы

Начнем с *диахронных историко-литературных систем*.

Каждая из диахронных художественных систем представляет собою некую *стадию* в истории литературы. Г.А. Гуковский, который настойчиво занимался осмыслением методологии истории литературы, ввел даже термин «принцип стадильности» и настаивал на необходимости его применения при поиске закономерностей развития художественного сознания. В частности, он писал: «...Поскольку же история литературы есть наука, в ее основе должна лежать искомая закономерность общего, то есть принцип необходимости смены стилей как общих и конкретных художественных единств, то есть принцип стадильности стилей как образных художественных систем выражения мировоззрения. Таким образом, история литературы как наука стремится стать историей стилей, объемлющих в себе частные проявления свои вплоть до единичного произведения»⁸.

Г.А. Гуковский, как и впоследствии В.М. Жирмунский, А. Флакер и Д.С. Лихачев, толкует здесь термин «стиль» в соответствии с классической традицией, то есть предельно расширительно, втягивая в него всю целостность художественной системы, в данном случае той системы, которая соразмерна с определенной стадией историко-литературного процесса⁹. Но это ничуть не меняет существа выдвинутого теоретического положения.

Однако, приняв его, следует идти дальше. Теперь встанут вопросы.

Каковы же эти стадии?

Что определяет границы каждой из них?

Как и почему совершается завершение одной стадии и начинается следующая?

Наконец, каков общий вектор смены стадий на «стреле времени»?

⁸ Гуковский Г.А. О стадильности истории литературы // Новое литературное обозрение. № 55. 2002. С. 118. (*Разрядка автора.*) Эта работа, датированная 1943 годом, впервые увидела свет только спустя пятьдесят девять лет.

⁹ В.М. Жирмунский употреблял термин «большие литературно-художественные стили» (см. его работу «Литературные течения как явление международное»: *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение. С. 137—157). А. Флакер обозначал такие же историко-литературные системы термином «стилевые формации» (см.: *Флакер А.* Стилевые формации // Действительность. Искусство. Традиции. (Литературно-художественная критика в СФРЮ). М., 1980). Примечательно, что работа А. Флакера была представлена одновременно с работой В.М. Жирмунского в 1967 году на том же международном конгрессе по сравнительному литературоведению в Белграде. Д.С. Лихачев называл эти феномены «великими стилями» (см.: *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы XI—XII вв. Эпохи и стили. Л., 1973).

Представление о количестве этих стадий, об их иерархии, их хронологических ареалах в истории мировой цивилизации (естественно, зыбких на границах) не вполне устоялось. Известный американский славист Дмитрий Чижевский еще в самом начале 1950-х годов называл в ряду трудностей, стоящих на пути теоретического изучения истории литературы, во-первых, отсутствие «метода демаркации периодов», во-вторых, констатировал, что «мы не всегда можем прийти к единодушию относительно того, выделяет ли принятое деление действительно важные черты, независимую (неординарную, принципиальную?) сущность явления или выступает лишь его разновидностью?»¹⁰. И далее Чижевский приводит массу таких вот сомнений: «Другая фундаментальная трудность состоит в том, что мы не всегда можем решить со всей определенностью, является ли период, даже отмеченный выдающимися чертами, самостоятельным явлением, либо перед нами подразделение более крупного периода. Является ли, например, Реформация в славянских культурах самостоятельным периодом или же она входит в литературный Ренессанс или в барокко? Остается ли Гуситская предреформация частью средневековья? Как быть с маньеризмом, великолепно развившимся среди хорватов и стоящим между Ренессансом и барокко? Должны ли мы считать рококо самостоятельным стилем или частью позднего барокко? Принадлежат ли Просвещение и сентименталистское движение (русская школа сентименталистов) классицизму? Куда относятся бидермайер и русская натуральная школа? Являются ли они просто заместителями романтизма или же они предвосхищают реализм? Где место импрессионизма — в последней фазе реализма или же в начале модернизма, ближе к символизму? Все эти вопросы едва ли подвергались фундаментальному обсуждению и потому представляются чрезвычайно трудными»¹¹.

Однако, повторим, наиболее фундаментальные координаты в общем-то не очень разнятся. «Видимо, основные типы литературных систем придется на такие большие эпохи человеческой истории, как древность, средние века, новое время», — предполагает Н.И. Конрад¹². И с этой точкой зрения в основном согласуются суждения других исследователей больших стадий в истории литературы. Если же перевести представление о стадиальности из плоскости социальной истории в плоскость истории литературы, то здесь выдвигаются следующие

¹⁰ *Cizevsky D. Survey of Slavic Civilization. Vol. 1. Outline of Comparative Slavic Literatures. Boston, Massachusetts, 1952. P. 8.*

¹¹ *Ibid. P. 8—9.*

¹² *Конрад Н.И. Запад и Восток. С. 452.*

«цепочки» крупных диахронных художественных систем. По Жирмунскому эта «цепочка» такова: Ренессанс — барокко — классицизм — романтизм — критический реализм — натурализм — модернизм — социалистический реализм¹³. Близкие суждения на сей счет высказывают и другие исследователи¹⁴. И это дает основания для очень важного теоретико-исторического вывода, который сформулировал В.М. Жирмунский: «Обращаясь к истории литературы нового времени, мы <...> мы констатируем у разных европейских народов *одинаковую регулярную последовательность* литературных направлений, смену и борьбу связанных с ними больших литературно-художественных стилей»¹⁵. Тем самым подтверждается предварительно высказанная Г.А. Гуковским гипотеза о том, что «самая смена стилей — стадий, самая их последовательность не может быть случайной, но являет схему необходимую и закономерную»¹⁶.

Есть и другое сближение между стадияльными концепциями названных теоретиков: все предложенные ими ряды сменяющих друг друга стадий линейны, мыслятся как последовательное осуществление художественного прогресса. Г.А. Гуковский, например, прямо-таки директивно ставит в качестве одной из главных задач исследователя стадий историко-литературного развития: «...Показать, что данная закономерная смена стилей является ступенью на пути прогресса литературы как отражения общества, как функции общественного сознания и общественной практики; показать те новые ценности идеологического бытия общества, те открытия, которые завоевала каждая данная стадия (стиль) литературы по отношению к своим предшественникам, — на пути бесконечного совершенствования познания мира и овладения им»¹⁷.

¹³ Жирмунский В.М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур [1960].

¹⁴ Даже когда авторы труда «Категории поэтики в смене литературных эпох» называют всего три мегацикла (архаический; с середины I-го тыс. до н. э. по вторую половину XVIII века; конец XVIII — начало XX века), они все равно выделяют внутри второго мегацикла две фазы: первую — древность и Средневековье и вторую — Возрождение, классицизм и барокко (Аверинцев С.С., Андреева М.Л., Гаспаров М.Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 3—38).

Даже когда Н.И. Конрад выделяет только три основных типа литературных систем, соотнося их соответственно с «большими эпохами человеческой истории, как древность, средние века, Новое время» (452), он все равно находит место и Ренессансу, правда, полагая, что это переходная эпоха.

¹⁵ Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. С. 69.

¹⁶ Гуковский Г.А. О стадияльности истории литературы. С. 126.

¹⁷ Там же.

Направляющим фактором такого оптимистического движения называли гуманизм: «...Исторически прогрессивно только то, что сочетается с гуманизмом и оправдывается им», — настойчиво доказывал Н.И. Конрад¹⁸. В 1960-е годы эту веру разделяли многие его коллеги. И хотя Н.И. Конрад не сбрасывает со счета «океан горя и страданий, в которые было ввергнуто и продолжает быть ввергнутым человечество», он все равно утверждает, что «высшим проявлением прогресса было то, что люди распознали это, назвали зло злом, насилие насилием, преступление преступлением» (508). Признаюсь, такая интерпретация прогресса представляется мне весьма шаткой. Тем, что человечество назвало фашизм коричневой чумой, а Гитлера исчадием ада, вряд ли можно объяснить в свете теории прогресса, почему в стране, которая дала миру Гёте, мог появиться Гитлер, а Германия, одна из наиболее развитых держав мира, превратилась в страну концлагерей, где человека превращали в пепел для удобрения полей.

Приходится с горечью констатировать, что «религии прогресса» (такой термин, видимо, не случайно появился в современной историософии) не выдерживают проверки реальным историческим опытом. Но не выдерживают проверки опытом новейшей литературы и рожденные трагическими уроками XX века пессимистические концепции «смерти культуры», наиболее обстоятельно разработанные Освальдом Шпенглером в «Закате Европы» (1918). Сам исторический контекст, окружавший философа, — бессмысленная бойня, названная Первой мировой войной, — казалось бы, неопровержимо подтверждал правоту его апокалиптических прогнозов, а последовавшие затем Вторая мировая война, ГУЛАГи и Освенцимы тоже не давали повода для оптимизма. Но все-таки даже после всех невообразимых катаклизмов заката Европы не произошло. И вторая половина XX века дала миру немало подлинных шедевров и немало новых художественных открытий

Другие версии линейной траектории смены основных вех развития художественного сознания предложены В.И. Тюпой и авторами коллективной монографии «Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс» (отв. ред. ИМЛИ РАН; Наследие, 2001). В.И. Тюпа выделяет следующие «модусы сознания» и соответствующие каждому из них «стадиальные этапы его становления»: 1) «МЫ-сознание», или роевое сознание первобытного человека, реализуемое в фольклорно-мифологических формах «дорефлексивного традиционализма»; 2) «ОН-сознание», или культура авторитарного творческого поведения классицистического типа, реализуемая в формах «рефлексивного традиционализма»;

¹⁸ Конрад Н.И. Запад и Восток. С. 463.

3) уединенное «Я»-сознание», его выражение — «ряд явлений анти-традиционализма и, прежде всего, романтизма; 4) «Ты-сознание», модус конвергентного сознания, «умение помыслить о себе как бы во втором лице, как о „ты” для иного, инаколичного сознания»¹⁹. Представим себе эту лестницу. И зададимся вопросом: а дальше-то что? В.И. Тюпа в качестве подкрепления своей градации фаз развития «модусов сознания» проводит аналогию с возрастными ступенями развития человека. Но эта аналогия наводит на очень грустные выводы — ведь известно, куда приходит человек в процессе своего существования. А в культуре и искусстве до похоронных литургий еще дело не дошло и, похоже, не предвидится...

Такие же упреки можно сделать в адрес фундаментального труда «Теория литературы. Т. IV. Литературный процесс» (отв. ред. ИМЛИ РАН; Наследие, 2001). Данная в этой монографии «лестница» смены художественных мегациклов в принципе весьма близка к «стадиальным фазам ментальности» и «модусам сознания» В.И. Тюпы. Каждую из стадий авторы обозначают метафорически: 1. Стадия слиянности человека с природой (Античность); 2. Стадия слиянности человека с Богом (Средневековье); 3. Стадия надежд и иллюзий (здесь как целостную стадию рассматривают эпоху Возрождения и «эпоху Нового времени»); 4. Стадия утраченных иллюзий (сюда включают авангард и все разновидности модернизма вместе с постмодернизмом, а также и «эпоху реализма», куда помещают и критический реализм XIX века, и соцреализм, и некий «модернизированный реализм» XX века). Уже замена сколько-нибудь строгих научных терминов метафорами свидетельствует о зыбкости теоретических построений, и «нестыковки» в этой схеме очевидны. А главное, она тоже линейна, то есть представляет литературный процесс как последовательную смену разных художественных стратегий (направлений). Получился некий парадокс: в монографии «Литературный процесс» дана дескриптивная теоретическая история литературы. Закономерности же развития художественного сознания здесь не стали главным объектом изучения, ибо не работает общенаучный критерий повторяемости.

При чтении подобных схем всегда возникает беспокоящий вопрос: А дальше-то что? Очередное неведомое еще миру литературное направление? Или — по знаменитой песне «Наш паровоз, вперед лети,

¹⁹ См.: *Тюпа В.И.* Постсимволизм. (Теоретические очерки русской поэзии XX века). Самара, 1998. С. 6—9. Термины «дореклексивный традиционализм» и «рефлективный традиционализм» автор заимствовал у С.С. Аверинцева (см.: *Аверинцев С.С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // *Поэтика древнегреческой литературы*. М., 1981. С. 3), интерпретировал на свой лад и «достроил» лестницу «модусов сознания» и стадий их развития до новейших эпох.

в коммуне остановка»? Или, проще говоря, «стой, приехали»? Застой, правда, бывали, но, как показывают современные исследования, даже внутри самых мрачных времен — вроде тех, которые Г.В. Струве небезосновательно называл «эпохой стагнации» (вторая половина 1930-х гг.) и «эрой ждановизма» (первые послевоенные годы)²⁰, — культурный процесс продолжался, за границу официально дозволенной литературы развивалась «потаенная литература», сохранялись маргинальные тенденции и т.д.

Значит, есть какой-то «механизм», который обеспечивает самовосстановление культурных парадигм или их «наследников», вдыхает в них новую жизнь. Каков же этот механизм?

3. Проблема циклизации историко-литературного процесса. Варианты циклизации

Далеко не случайно одной из самых обсуждаемых в социологии, искусствознании и историко-литературной науке стала *проблема цикличности*. И это весьма показательно, значит, возросло осознание того, что закономерности литературного развития невозможно увидеть без установления тех процессов, которые не только протекают в хронологической последовательности, но и придают завершенность этой последовательности, относительную повторяемость подобных фаз и ступеней (наиболее очевидные варианты повторяемости — принцип мятника, круга, витка спирали).

Но, как это всегда бывает на первых ступенях разработки той или иной исследовательской методологии, сам изучаемый феномен не вполне ясен, его смысл размазывается в поспешно составляемых циклизациях и т.п. Чтобы избавиться от этих накладных расходов исследовательского процесса, мы должны в первую очередь ставить вопрос: является ли тот или иной хронологически определенный отрезок художественного развития циклом? Отвечает ли он *критериям цикла*?

Вспомним самое простое определение понятия «цикл», которое дается в словарях: «ЦИКЛ — 1) совокупность взаимосвязанных явлений, процессов, работ, образующих законченный круг развития в течение какого-либо промежутка времени». Стоит взять одну из конкретизаций понятия, даваемых в словаре: «...Период от одного кризиса до другого»²¹. Гносеологи также отмечают, что всякий цикл имеет свою траекторию развития: зарождение — высший взлет — кризис и

²⁰ См.: *Struve G.V. Die Stagnation der Literatur: 1932—1941. VII. Die Zdanovera. 1946—1953 // Geschichte der Soviet Literatur. München, 1957.*

²¹ Словарь иностранных слов. М., 1988. С. 556.

завершение. Вполне приемлема характеристика, данная феномену цикла В.Н. Топоровым: цикл есть некое с в е р х ь е д и н с т в о.

Каковы смысловые различия между циклами и каковы циклообразующие механизмы? На сей счет высказывались самые разные суждения — от мистических до вульгарно-социологических. Наиболее предпочтительной представляется версия, выдвинутая современным эстетиком О.Ю. Кривцуном. Он утверждает, что «смыслообразующее основание каждого художественно-исторического цикла необходимо искать *через вычерчивание ментальных характеристик из самого состояния художественного опыта*. Через осознание содержательности художественного мира как глубоко *онтологичной* содержательности, продуцирующей жизненно важные для культурного бытия человека смыслы. Сложное переплетение и сочетание языковых, стилистических, жанрово-тематических явлений искусства, действующих внутри них художественных ритмов всякий раз приводит к сложению особой формулы каждой художественной эпохи»²². Правда, формулировка, данная О.В. Кривцуном, носит весьма отвлеченный характер, и ее не делает более конкретной уточнение, что «художественный цикл формируется на основе того или иного типа творчества, устойчивых художественных форм»²³. Ибо неясно, что имеет в виду автор под «ментальными характеристиками», «типами творчества», какие собственно «языковые, стилистические и жанрово-тематические явления» предлагает изучать, — но таков характер мышления эстетика. Литературоведам же надо подобные вещи наполнять конкретными смыслами, ставить на почву непосредственного анализа историко-литературного процесса.

Прежде всего нам необходимо разобраться: *какие же циклы вычленяются в теоретико-исторических работах?*

Начать следует с Дмитрия Чижевского. Его работа «Outline of Comparative Slavic Literatures. Survey of Slavic Civilization» была прорывом в методологии историко-литературной науки.²⁴ Здесь ученый первым предложил (оговорив, что выдвигает ее «в порядке гипотезы») циклическую схему смены диахронных мегасистем (которых он назы-

²² Кривцун О.Ю. Ритмы искусства и ритмы культуры // Вопросы философии. 2005. № 6. С. 61. (Курсив автора.)

²³ Там же.

²⁴ Со схемой Чижевского советских читателей впервые ознакомил Д.С. Лихачев в своей книге «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1967. С. 69—70).

Предшественником Чижевского, на мой взгляд, следует назвать Генриха Вёльфлина, который в своем капитальном труде «Основные понятия истории искусств» (1915) ввел дифференциацию больших стилей по следующим параметрам: «тектоничность и атектоничность», «открытая и замкнутая форма» (см. по рус. изд.: Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 1994. С. 215—272).

вает «большими стилями») в масштабах Большой истории (от XI века вплоть до наших дней):

1-й тун

раннее Средневековье — Ренессанс — классицизм — реализм (романеск)

2-й тун

позднее Средневековье — барокко — романтизм — символизм (готика)

Всматриваясь в эту схему, Д. Чижевский делает следующие наблюдения: «Фактически, сходные стили возникают в истории, следуя некоему ритму повторений. Литературные стили движутся между двумя крайностями, доминирующими по очереди: от поиска единства к поиску сложности, от тяготения к округленным и „завершенным” формам к свободным формам или даже к полной бесформенности; хотя, разумеется, в обоих случаях форма остается интенциональной (умышленной) и спланированной. Только временами преобладают твердые, ясные, симметричные рамки, создаваемые в соответствие заданными нормами; в другие периоды план произведения скрыт: он сознательно размыт до неопределенности; симметрия смещена; на месте прозрачной ясности мысли зияет мрак, который нередко поднимается с подлинно хаотических глубин, но подчас попросту маскирует безжизненность текста. С лингвистической точки зрения, один полюс представлен точными и емкими выражениями, а другой — богатой и цветистой стилистикой. После периода, когда доминирует общее впечатление стабильной, выверенной сбалансированности всего со всем, наступают времена поисков, ведущих к подрыву этой тихой гармонии напряжением, движением и динамизмом. В каждой из групп стилей преобладают свои ценности: с одной стороны, ясность, с другой — глубина; с одной — простота, с другой — орнаментализм и украшательство, с одной — покой, с другой — динамизм; с одной — завершенность, с другой — неограниченная перспектива; с одной — округленность, с другой — яркое разнообразие; с одной — верность канону, с другой — неожиданные эффекты и т.д., и т.п. На одном полюсе доминирует идеал красоты, на другом — красота воспринимается как одна из многих, но ни в коем случае не самая важная эстетическая ценность. Рядом с красотой находится место и для других ценностей, даже безобразное вовлекается в сферу эстетической ценности»²⁵.

Концепция Чижевского в целом принята с некоторыми коррективами Д.С. Лихачевым в его теории «первичных и вторичных стилей» и обстоятельно разработана И.П. Смирновым. Но каждый из теоретиков

²⁵ Cizevsky D. Survey of Slavic Civilization. P. 9—10.

выдвигает в качестве *principium divisionis* не то чтобы совершенно разные основания, а скорее делает акцент на разных гранях одной и той же дихотомии. Так, если Д. Чижевский дифференцирует противоположные направления по принципу *строгости* или *раскованности формы*, логической ясности или эмоциональной насыщенности, то Д.С. Лихачев в качестве критерия поляризации стилей кладет *меру условности*: первичными он называет стили, в которых искусство сближается с действительностью, стремясь как бы преодолеть границу между ними, а вторичными — стили, в которых происходит повышение коэффициента условности: они более декоративны, менее идеологичны, иррациональны в своей основе²⁶. И.П. Смирнов дает свою дифференциацию этих систем: «Суть этой дихотомии состоит в том, что все „вторичные” художественные системы („стили”) отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, т.е. сообщают ей черты текста, членят ее на план выражения и план содержания, на наблюдаемую и умопостигаемую области, тогда как все „первичные” художественные системы, наоборот, понимают мир слов как продолжение фактической действительности, сливают воедино изображение с изображаемым...»²⁷

Иную, скорее культурологическую, чем литературоведческую, дихотомию художественного развития предлагает известный культуролог Г.С. Кнабе. Огрубленно она может быть обозначена парой «Жизнь — Культура». Ученый утверждает, что искусство развивается, испытывая на себе влияние двух противоположных магнитных полюсов: один полюс — Жизнь, процесс стихийного, неформализованного существования, другой полюс — Культура, отрефлектированный и упорядоченный сознанием опыт, переведенный в систему норм, канонов и клише. Ученый говорит, что в одном случае художники больше тяготеют к полюсу жизни с ее бурлением, стихийностью, необработанностью, неприглаженностью и оттуда черпают свое вдохновение,

²⁶ См.: Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X—XVII веков. С. 177—183.

²⁷ Дёринг И.Р., Смирнов И.П. Реализм: диахроничекий подход // *Russian literature*. VIII. Amsterdam, 1980. S. 2—3. Переиздано с незначительными поправками в кн.: Смирнов И.П. Мегаистория. (К исторической типологии культуры). М., 2000. С. 22. Нечто подобное предлагал Ю.М. Лотман: он дифференцировал «статические периоды литературы» и периоды «динамизации». В статические периоды гипер-трофируется тенденция, которая отмечена «повышенной связью с внетекстовой реальностью, ее семиозис обращен на семантику». А другая линия «характеризуется самодовлеющим возрастанием семиотичности», в ней «господствует тенденция замкнуться в некоем изолированном одноплановом семиотическом мире, открывающем свободу игре моделями и классификациями» (Лотман Ю.М. Асимметрия и диалог // Текст и культура. Труды по знаковым системам // Уч. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1983. С. 17—18).

а другие — к арсеналу культурного опыта и в этом свете воспринимают действительность²⁸.

Какие из этих оппозиций на самом деле работают, а какие есть лишь плод умозрительных построений? Все названные оппозиции бинарны — они представляют собой противоположные полюса некоего «маятника», между которыми совершается художественный процесс. Ценность вышеназванных концепций видится в том, что каждый из авторов пытается нащупать те силовые линии, которые дают энергию движения художественного сознания. Но если присмотреться, полюсами дихотомий, предлагаемых разными учеными, всегда стоят несемиотическая реальность и семиотические образования, проще говоря, полюс объективной реальности, окружающей художника, и полюс организованной, окультуренной виртуальной реальности, которую творит художник. И это обстоятельство свидетельствует, что все названные оппозиции, без исключения, являются основополагающими факторами художественного развития. Только в разных обстоятельствах (исторических, культурных, ментальных) одни апории играют ведущую роль, а другие уходят на второй план (но никогда не замирают вовсе).

Естественно, далее следует вопрос: насколько стабильны указанные оппозиции? В каких хронологических пределах совершается качание каждого «маятника»?

Тут предлагаются разные варианты, рожденные не только субъективными представлениями исследователей, но и спецификой изучаемых ими бинарной оппозиции. Так, оппозиция «Культура — Жизнь» (по Кнабе), несомненно, носит константный характер. И.П. Смирнов полагает, что дихотомия «примарных» и «секундарных стилей» также является постоянно действующим механизмом литературного процесса. А вот Д.С. Лихачев считал, что «чередование пар стилей занимает только один, ограниченный период в развитии мирового искусства: от

²⁸ См.: *Кнабе Г.С.* Материалы к лекциям по общей истории культуры и культуре античного Рима. М., 1993. С. 26—72.

В какой-то мере с концепцией Г.С. Кнабе соприкасается Г.А. Белая, выдвинувшая положение о наличии в русской национальной культуре (по меньшей мере, с середины XIX в.) трех «подтипов культуры»: крестьянской и дворянской, которая примерно с середины расслоилась внутри себя, породив еще и «революционно радикальную культуру» (см.: *Белая Г.* История литературы в контексте современной русской теоретической мысли // *Вопросы литературы.* 1996. № 3. С. 14—17). Схема эта несколько напоминает знаменитое «ленинское учение» о «двух культурах внутри одной национальной культуры», но, вопреки марксистским постулатам, Г.А. Белая не абсолютизирует конфронтацию между ними, а, наоборот, утверждает, что «границы между ними проницаемы и подвижны».

Античности и до нашего времени. Возникнув, чередование стилей имеет одни формы, а в новое время — другие. Поверх всех чередований идет общее развитие искусства, его стилистической основы»²⁹. Каковы же они, новые формы чередования стилей, и как идет общее развитие стилистической основы искусства п о в е р х всех чередований? — ответ на эти вопросы остались за пределом исследования, которое — не забудем об этом — ограничено пространством древнерусской литературы.

Несколько неожиданным образом с позицией Лихачева согласуются концепция «универсальных и конкретно-исторических» художественных систем, которую разрабатывал И.Ф. Волков³⁰, а также теория смены стадии господства «риторического слова» стадией слова, «складывающегося о т глубины пережитой реальности», которую разрабатывал А.В. Михайлов³¹.

Суммируя наблюдения и суждения по поводу хронологических пределов действия некоторых «маятниковых» оппозиций, можно сказать, что все они указывают на то, что с самого возникновения искусства и вплоть до начала Нового времени носят нормативный характер, то есть основополагающим фактором в любой из систем и на любой фазе ее «качания» выступает к а н о н как некая априорно заданная эстетическая норма, воплощение абсолютной истины в устойчивых художественных формах, неких образцах произведений. А далее, с Нового времени, точнее — с исхода классицизма, траектория литературной циклизации качественно меняется? Но как? Означает ли это, что с преодолением нормативности исчезает цикличность литературного развития? Или эта цикличность приобретает иной характер? Но какой?

Предваряя эти вопросы, необходимо заметить, что общепризнанное завершение нормативного характера художественного мышления рубежом XVII-XVIII вв. следует воспринимать осмотрительно. Впервые, целое соцветие старых жанров и стилей входит в Новое время, что называется, в нерушимом состоянии, и они сохраняют значение канонов, весьма продуктивно работающих в новом историко-

²⁹ Лихачев Д.С. Развитие русской литературы XI—XII веков. С. 181—182.

³⁰ Так, И.Ф. Волков полагал, что универсальные художественные системы (другие ученые называют их нормативными) господствовали до определенного времени (начало XVIII вв.), а затем уступили место системам конкретно-историческим. См.: Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы (изд. 1-е – 1978, изд.2-е – М.: Искусство, 1989).

³¹ См.: Михайлов А.В. Проблемы стиля и этапы развития литературы Нового времени // Михайлов А.В. Языки культуры. С. 503.

литературном контексте (достаточно напомнить о религиозно-художественных жанрах, о «твердых формах» лирики и разного рода стилизациях, написанных с оглядкой на старые каноны). Еще весомее рождение в 1920–1940-е годы большой историко-литературной системы (масштаба направления), известной под маскировочным наименованием «социалистический реализм», на самом же деле представляющей собой чистой воды нормативную систему «неоклассицистского» типа. (Об этом феномене мы еще будем возможность поговорить ниже.) И кто может дать гарантии, что подобные реставрации исключены в исторической перспективе?

Фактическое сближение типологий диахронных историко-литературных мега- и метасистем, или «великих стилей», предложенных независимо друг от друга рядом выдающихся ученых, служит достаточно убедительным подтверждением того, что они имеют под собой определенные объективные основания. Но даже если и принять все разнообразие дихотомии, если не подвергать критическому анализу их «скорости» и амплитуду, все равно остается открытым главный вопрос: *а почему эти «маятники» качаются? Что заставляет их менять направление качания и амплитуду колебаний?* Ведь ясно же, что подобные качания размахом в десятилетия, а то и столетия никак не объяснить какими-то имманентными законами, хотя их роль нельзя полностью отвергать, но все же они факультативны и в конечном счете тоже производны от внешних экстра-факторов. (То есть в гносеологическом плане имманентные законы представляют пространство способностей системы, пространство возможностей — это уже внешние факторы, а пространство реализаций зависит от соответствия способностей системы стимулирующим ее развитие возможностям.)

Итак, чем вызывается смена историко-литературных циклов? Авторы разных стадийальных концепций называют следующие экстра-факторы:

«Когда мы говорим о смене больших литературных направлений и стилей, мы подразумеваем изменение как общественной идеологии, так и средств ее художественного воплощения» (*В.М. Жирмунский. Сравнительное литературоведение. С. 150*).

«Возникновение, формирование стиля всегда тесно связано с определенными социальными и идейными условиями. „Производство стиля“ принадлежит крупным социальным силам. Больше того, силам, по преимуществу прогрессивным. Это в первую очередь относится к первичным стилям» (*Д.С. Лихачев. Развитие русской литературы XI—XVII веков. С. 194*).

По И.Ф. Волкову, формирование больших художественных систем «обусловлено прежде всего особым характером общественных связей человека и эпохи»³².

К сожалению, подобные обоснования носят весьма приблизительный характер, чаще всего, это уступка ритуальным идеологемам, насаждавшимся марксистской социологией и историософией. И они вряд ли могут подсказать ответы на поставленные вопросы. Следовательно, надо искать иные, более фундаментальные и семантически более определенные основания цикличности историко-литературного процесса.

3.1. Космос и Хаос как мегамодели мира

Критический анализ циклических схем, разработанных современной историко-литературной наукой, побуждает искать иные, а именно – семантически значимые основания дифференциации больших историко-литературных циклов. Начнем с того, что расположим их на «стреле времени»:

Античность (XIII в. до н.э. — I в. н.э.) — поздний эллинизм (I—V в.н.э.) — Средневековье (VIII—XII в.в.) — поздняя готика (вторая половина XIV—XV в.) — Ренессанс (XIV—XVI вв.) — эпоха барокко (XVII в.) — Новое время (XVIII—XIX вв.) — XX в.

Это принципиальная схема, и она, как всякая подобная схема, спрямляет живой художественный процесс. Во-первых, она относится только к европейской цивилизации. Во-вторых, она не учитывает некоторые нюансы культурного развития, имевшие место в истории отдельных стран³³. Например, то, что специфический вариант средневековой литературы уже сформировался в протовизантийский период (IV — середина VII в.), или то, что Ренессанс начинался в разных европейских странах с «разбросом» в два-три столетия (XIV—XVI вв.).

Но ведь и сильное русло могучей реки тоже окружено массой завихрений, малых струй и заводей, что не мешает осознавать то, что

³² Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1989. С. 71.

³³ Здесь уместно привести предупреждение Д. Чижевского, создателя первой схемы циклической преемственности диахронных историко-литературных мегасистем: «Однако историческое исследование этих колебаний, этого волнообразного движения сопряжено с опасностью абстрактной схематизации. На самом деле мы едва ли найдем единственную эпоху, какой бы единой она ни казалась, в которой бы не пресекались черты обоих типов, образуя многозвучный перебор, благодаря которому и возникает особый блеск отдельных художественных текстов, целых тенденций и даже всего периода» (*Cizevsky D. Survey of Slavic Civilization. P. 10*).

называют «мейнстримом». Полагаю считать нашу схему некоей моделью такого «мейнстрима». И в этой модели отчетливо фиксируются фундаментальные черты и особенности культурного развития в масштабах Большого времени. Какие именно? Присмотримся.

Во-первых, каждая из культурных эр (мегациклов) располагается в хронологических границах нескольких столетий. Во-вторых, между этими мегациклами обнаруживаются «зияния», по хронологическим масштабам существенно более краткие, чем предшествующие им эры, но все-таки достаточно очевидные — как правило, не короче трех-четырёх десятилетий, а порой и столетий (макроциклы). Опережая будущую аргументацию, назовем их «переходными эпохами». В-третьих, чередование культурных эр и переходных эпох носит систематический характер, что является убедительным проявлением цикличности литературного процесса в масштабах Большой истории.

Каков принцип чередования этих больших (мега- и макро-) историко-литературных циклов? Какими ментальными катаклизмами вызываются такие масштабные смены?

Некоторые ученые высказывали мысль о том, что большие историко-литературные циклы дифференцируются на «стабильные» и «нестабильные». Но высказывали, так сказать, попутно, без теоретической рефлексии. В частности, в одной из работ Бахтина 1930-х годов мы находим упрек в адрес современной ему теории жанров за «ориентацию на стабильные эпохи»³⁴. Но раз есть эпохи «стабильные», значит, есть и эпохи «нестабильные». Их-то и называют «переходными», этот термин встречается почти в каждом масштабном историко-литературном труде (А.Я. Гуревич, Н.И. Конрад, И.М. Тронский, Д.С. Лихачев и др.).

Что же делает одни историко-литературные циклы стабильными (непереходными), а другие нестабильными (переходными)?

Мы выдвигаем положение о том, что *семантической основой циклической смены основных типов культуры является оппозиция «Космос — Хаос»*. Именно эта оппозиция, с одной стороны, служит самым фундаментальным по значимости и масштабу гносеологическим основанием философско-эстетических концепций мироустройства и человеческого бытия, причем основанием не абстрактно мыслимым, а конкретно осязаемым, «виртуально» воспринимаемым человеческим сознанием в виде «глобальной модели мира» (или конкретно-чувственного образа мира), вызывающим переживание, эмоциональную реакцию у каждого индивидуума.

Уже в мифологии, этой первой системе духовно-практического освоения мира, выстраивается такая целостная модель, которая не

³⁴ Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1996— .Т. 5. С. 138.

только охватывает все мироздание, но и выявляет в нем некий всеобщий порядок, строй, лад — словом, устанавливает Космос. И хотя при переходе от мифологии к искусству происходит структурная перестройка модели Вселенной: из «богоцентричной» она становится «человекоцентричной», — сама картина мира как Космоса остается принципиально неизменной. В искусстве мифологическая модель мира, утратив свою онтологическую функцию, перестав быть познавательно-объясняющим, практически ориентирующим руководством, обрела иную роль: она стала высшей эстетической ценностной мерой — наглядно-зримым образом гармонии, грандиозным воплощением Вселенского Смысла, по отношению к которому и стал оцениваться человек, его помыслы, деяния и судьба. Этот художественный Космос, генетически восходящий к Космосу мифологическому, имплицитно присутствует в произведении искусства, являясь конструктивной основой образа мира, этой творческой модели, в которой единственно может быть воплощена эстетическая концепция действительности.

В разные эпохи выдвигались разные мотивировки художественного Космоса: мистические, рационалистические, психологические, социальные, политические. Но Космос всегда был одной из констант эстетического сознания, двигателем и целью творческого акта. В искусстве макрообраз Космоса как гармонии, как эстетической меры предполагает наличие некоей всеобщей объективной истины бытия, некоего высшего смысла человеческого существования. И те наглядно-зримые образы, которые изначально были эмблемами вселенского лада (например, образы Неба и Земли, света, круговорота природы, образы любви и дома, Матери и Дитяти), — выступали и выступают носителями бытийного смысла и духовного блага у Гомера и Гоголя, Шекспира и Льва Толстого, Сервантеса и Чехова.

Однако такой же константой эстетического сознания, начиная с мифов, был мегаобраз Хаоса. Так, в четко иерархизированной мифологии древних греков созидательной энергии богов-олимпийцев (Зевса и его рода) противостоит разрушительная энергия другого семейного клана, в который входят Таргар (Эреб), сын Хаоса и брат Ночи, боги смерти — Танатос, Кер и Мойры, бог сна Гипнос, богини возмездия Немезиды, Момоза — богиня издевок и иронии³⁵.

Ощущение Хаоса (пусть на периферии гармонического Космоса) как некоей кипящей магмы под земной корой, способной неожиданно вырваться наружу, всегда оставалось и остается, тревожной «зоной» в

³⁵ Польский теоретик Эугениуш Чаплеевич рассматривает мифы о силах Хаоса как первооснову одной из основных и постоянных тенденций развития мировой культуры (*Caplejewicz. E. Język chaosu // Slavia*, r. 64 (1995). Z. 1—2, S. 17).

подсознании человека. В хаосе есть своя привлекательность: он дает ощущение раскованности, радостного освобождения от навязываемой регламентации, от окаменевших канонов и клише, в бурлящем релятивизированном пространстве хаоса выплескивает себя стихийная энергия природы и натуры человеческой. В истории искусства известные целые исторические полосы, когда образ Хаоса захватывал доминирующие позиции в творческом процессе, получая яркое, сильное выражение в несомненных шедеврах. (Можно приводить примеры, начиная с кинической поэзии эпохи позднего эллинизма и вплоть до поэмы Вен. Ерофеева «Москва—Петушки».)

Но вряд ли был точен Федор Иванович Тютчев, наградивший хаос эпитетом «божественный». Согласно представлениям, запечатленным в мифологиях всех народов, Космос возник в результате победы над темным, беспорядочным Хаосом. Так что, строго говоря, божественным может быть только Космос, а Хаос — это антипод мироустройства, учрежденного богами. И воцарение Хаоса происходит только тогда, когда у Космоса иссякают созидательные силы. Однако представляется весьма сомнительной, если не циничной, теория, утверждающая, что и Хаос обладает созидательным потенциалом. Ничего подобного! Хаос — это всегда разрушение и гибель, это всегда энтропия и аннигиляция. Говорят, что Хаос способствует уничтожению всего косного, отжившего. Да, но попутно он уничтожает и то, что живо, что пытается расти и обогащать мир. Радоваться очистительной работе Хаоса это примерно то же самое, что говорить, глядя на разрушенный страшным землетрясением армянский город Спитак: «Вот хорошо, теперь можно будет на этом месте построить новые, куда более современные здания». Или радоваться страшному землетрясению в Крыму 1928 года только потому, что в результате тектонических сдвигов рельеф утеса на входе в коктебельскую бухту стал напоминать профиль Максимилиана Волошина. Хаос ничего не созидает! Новое, живое рождается только в б о р ь б е п р о т и в Хаоса, только в преодолении сил разрушения и энтропии.

Борьба между Космосом и Хаосом может быть представлена как универсальная формула глубинной сущности всех конфликтов в искусстве. Опозиция «Хаос — Космос» лежит в основании любой эстетической деятельности, будучи в разные эпохи манифестированной в более частных опозициях «природа — культура», «периферия — центр», «дьявольское — божественное», «безличное — личностное», «абсурд — смысл», «стереотип — творчество» и т.п. Как мегамодели мира Космос и Хаос постоянно присутствуют в художественном сознании на любой фазе историко-литературного процесса. Не бывает стадий, когда бы одна из мегамоделей полностью вытеснила другую.

Всегда другая модель существует рядом, но в виде маргинальной тенденции. О доминировании той или иной мегамодели, вероятно, можно с уверенностью говорить тогда, когда она определяет лицо большой историко-литературной системы масштаба направления (не менее), в это время другая мегамодель существует как художественная тенденция, не образуя целостной мирообъемлющей системы. Отдельные произведения, предвещающие наступление новой культурной фазы, рождаются порой задолго до обретения художественной тенденцией емкости цельной синхронной системы.

Будучи внерациональным (имплицитным) конкретно-чувственным представлением, оппозиция «Космос — Хаос» без умозрительных опосредований определяет фундаментальные принципы структурирования художественных моделей мира (т. е. жанров). Эти мегамодели мы называем соответственно «*космографическими*» и «*хаографическими*»³⁶. Полагаю, именно эти типы мегамоделей мира являются синхронными историко-литературными системами, которые конструктивно адекватны философско-эстетической семантике, определяющей сущностные характеристики наиболее крупных историко-литературных образований, а именно культурных эр и переходных эпох.

Если мы вернемся в представленной выше «стреле времени», то *культурными эрами* видятся: Античность, Средневековье, Ренессанс, Новое Время. А *переходные эпохи*, последовательно располагающиеся между ними, таковы: поздний эллинизм, поздняя готика, эпоха барокко.

³⁶ Концепция «Космос и хаос как мегамодели мира» была впервые изложена мною в 1993 году на конференции, посвященной столетию со дня рождения Р. Якобсона (Брно, Чехия. Опубликовано в: *Sbornik prací filozofické fakulty Brněnské University*. Brno, 1996). Но позже мне стало известно, что еще в 50-е годы XIX в. нечто близкое высказывал польский ученый Юлиан Клачко. Внимание к его трудам актуализировал современный теоретик Э. Чаплевич. Не имея возможности ознакомиться с трудами Ю. Клачко непосредственно, сошлось на статью Э. Чаплевича «Язык хаоса», где, в частности, отреферированы основные положения историко-литературной концепции Ю. Клачко. Динамику литературного процесса Клачко представлял как чередование эпопей (эпохи эпопейной) и драмы (эпохи драматической), в их промежутке образуется фаза «аллегорий»: «Аллегория становится одновременно концом и смертью литературы — как эпопейной, как и драматической». Ее связь с хаосом состоит в том, что она «является хаотическим состоянием творческого воображения, в котором все стихийные силы поэзии неразлично дремлют, прежде чем разделиться и разграничиться», и представляет собой соответствующую такому состоянию воображения «общую форму, из которой расходятся и кристаллизуются все пластически разграниченные жанры поэзии» (*Caplejewicz E. Jezyk chaosu // Slavia*, t. 64. 1995. Z. 1—2, S. 15).

Сами же термины «космография» и «хаография» впервые употребила в своей диссертации Патрисия Борнхофен (*Bornhofen P. Cosmography and Chaography, Baroque to Neobaroque. A Study of Poetics and Cultural Logic: A Diss... Univ. of Wisconsin. Madison*, 1995). Эти термины представляются мне удачными.

Не затрагивая пока XX век, отметим принципиальные различия между художественными практиками культурных эр и переходных эпох.

Если мы, следуя традиции, заложенной В.М. Жирмунским и Н.И. Конрадом, возьмем в качестве «контрольного материала» жанровые процессы, которые протекают в недрах культурных эр и переходных эпох, то можно будет сделать такие обобщения. Хотя жанры во всем пространстве цикла и не образуют устойчивых систем, но с и с т е м н о с т ь в их зарождении и историческом движении вполне очевидна. Она состоит в том, что фундаментальные принципы моделирования художественной реальности в жанрах, которые возникают и доминируют в течение культурных эр, носят космографический характер, создают образ мира как гармонии, нарушение которой чревато духовной катастрофой. Видимо, не случайно каждая культурная эра как бы возглавляется грандиозным произведением, где целокупность мира дана в непосредственном запечатлении: Античность — «Теогония «Гесиода», Средние века — «Библия» (канонический текст принят в V в.), Ренессанс — «Божественная Комедия» Данте, Новое Время — «Потерянный рай» и «Возвращенный рай» Д. Мильтона. Культурные эры отмечены рождением эпических полотен, создающих «иллюзию всемирности», здесь и героические эпопеи («Илиада» и «Одиссея» Гомера, средневековый рыцарский эпос), а также хроники и летописные ансамбли («Повесть временных лет») и такой своеобразный синкретический жанр, как «мирские священные книги. В Новое время эту роль взял на себя радикально обновленный жанр романа. Для культурных эр характерны процессы циклизации не только малых, но и крупных жанров (пример: исторические хроники Шекспира). А фундаментальные принципы моделирования «виртуальной реальности» в жанрах, которые рождаются и доминируют в переходные эпохи, носят хаографический характер. Создаются пародии на жанры, которые господствовали в предыдущую культурную эру, различного рода антижанры, даже жанр «бредней», демонстративно порывающий со здравым смыслом; происходит дробление крупных форм и диффузия жанров, возникают жанровые конгломераты — разнообразные «-аны» («Скалигерiana» и т.п.), «опыты», «размышления», «максимы», где мир и суждения о нем намеренно фрагментированы, представлены «врассыпную». Своего рода квинтэссенцией художественного осознания хаографического бытия становятся плутовские романы, где центральный персонаж, кровное дитя хаоса, упивается хаосом, возможностью безудержно попирать через все моральные табу, удовлетворяя свои желания и страсти. В подобных жанрах катастрофичность мироздания и

безысходный трагизм жизни человека заданы как изначальные и неодолимые константы бытия.

Особо следует уточнить представления о тех стадиях в истории литературы, которые называются переходными. Это вовсе не некие «узлы», где, как полагают некоторые современные исследователи, случается завершение то «старое», что сохранилось на протяжении предшествующего цикла, и складывается то «новое», чему предстоит развиваться в следующем цикле. При этом «старое» и «новое» в переходные периоды подчас неразличимо перепутываются, смешиваются, переходят друг в друга, создавая характерное пространство «смысловой неопределенности», в котором противоположности существуют на равных, так сказать, во «взвешенном состоянии» (как полагают некоторые исследователи)³⁷.

Мы же увидели, что переходные эпохи — это именно эпохи, крупные и вполне целостные самозначимые историко-литературные циклы, имеющие свою траекторию развития (от зарождения до упадка) и занимающие свое вполне обозримое место на «стреле времени» (по меньшей мере, ни одна из тех, которые имели место в истории культуры, не длились менее целого столетия). Процессы, доминирующие в них, не только не являются завершением «старых» тенденций, а наоборот, заявляются в пике «старому», позиционируют себя антиподами «старому», они не только не смешиваются со «старыми», но демонстративно отмежевываются от них. Иное дело, что в ходе таких «конфронтационных» процессов происходят невольные взаимопроникновения «нового» и «старого», они возбуждают сознательное стремление к взаимодействию и созданию «симбиозных» художественных форм, где комбинируются, контаминируются архаические и новые конструктивные модели, а некоторые из них настолько ладно срastaются, что приводит к рождению новых синтезирующих форм.

Но они уже носят иной, не хаографический характер. Как правило, в них вновь заявляет себя новая, нарождающаяся космографическая модель мира.

³⁷ Цитаты приведены из работы И.В. Кондакова «О механизмах повторяемости в истории русской культуры», помещенной в коллективном труде (см.: Искусство в ситуации смены циклов // Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. М., 2002. С. 269—270). И.В. Кондаков исходит из представления о переходных процессах как неких «узлах», возникающих «на стыке». Вряд ли можно возразить против мысли ученого, что «агональная фаза одного завершающегося цикла совпадает с зарождением и подъемом нового» (269). Однако уже следующая фраза: «Фазы культурно-исторического развития, связующие конец одной эпохи и начало другой, отмечены печатью культурной переходности» — вызывает очень большие сомнения. По меньшей мере, наш обзор никак не подтверждает такие положения о смене больших художественных циклов.

Таким образом, хронологические координаты каждой культурной эры и переходной эпохи на «стреле времени» определяются прежде всего внутренними циклическими процессами развития художественного сознания. Каждый цикл имеет свою траекторию развития: каждая культурная эра начинается с поиска новой космографической модели мира, достигает апогея в пору ее господства и распространения в массе вариантов и завершается ее крахом. Каждая переходная эпоха начинается с дискредитации космографической модели, получает развитие в разработке хаографических моделей, и завершается прорастанием в ее недрах новой космографической модели. Эта внутренняя логика художественного развития наибольшей очевидностью проявляется в жанровых тенденциях, доминирующих в переходную эпоху. Эти процессы исторически своеобразны, но, как мы видели, типологически сходны.

4. XX век — начала и исходы

Каково место 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 внутренне целостный историко-литературный цикл?

Опережая аргументы, скажем: XX век принадлежит к эпохам *переходного* типа³⁸. Нам, прожившим внутри этого художественного цикла, всё, что происходило, кажется совершенно небывалым и необычным. Но в масштабах Большого Времени культуры, будучи типологически соотношенным с такими эпохами, как, например, барокко или поздняя готика, XX век выглядит не таким уж феноменальным явлением³⁹. Справедливости ради надо вспомнить, что в самом начале «серебряного века» некоторые художники и критики бросали ретроспективный взгляд в сторону самого близкого по времени переходного историко-

³⁸ Видимо, приоритет в обозначении XX века как переходной эпохи принадлежит Питириму Сорокину, который 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» (цит. по: *Сорокин П.* Человек. Цивилизация. Общество. М., 1990. С. 427).

³⁹ Сергей Гандлевский, один из самых интересных и образованных современных поэтов, напомнил: «...Большинство весьма самодовольных наших 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 стилей» («Важна только личность» [Беседа с С. Гандлевским. (Вела А. Аскоченская)] // Лит. обозрение. 1997. № 1. С. 12).

литературному циклу – к «эпохе барокко», неслучаен и интерес к этому феномену в эстетике и искусствознании рубежа XIX—XX веков (достаточно назвать классические труды В. Вёльфлина, Т. Курциуса). В работах некоторых современных исследователей также отмечаются черты близости целых художественных явлений в литературе «серебряного века» к барокко⁴⁰. Интересно также, что некоторые исследователи минувших переходных эпох порой отмечают черты, предвещавшие те художественные явления, которые» в XX веке стали «знаковыми»⁴¹.

Сегодня уже никому не нужно доказывать, что на рубеже XIX—XX веков во всем цивилизованном мире произошел колоссальной силы ментальный взрыв: жесточайшей критике были подвергнуты представления о бытии как целесообразном и упорядоченном космосе и о человеке как «венце творенья». На смену этому культурному мифу пришел миф о мире как о неупорядоченном и бессмысленном хаосе и о человеке как о жалкой случайности природы, обреченной на сплошные страдания и смерть. Это было знаком того, что наступил конец целой культурной эры, начавшейся на границе XVII—XVIII веков и получившей название «Новое время» (на Западе — *Modernity*). Зародился новый *тип культуры*, который мы привычно называем *модернизмом*, а в новых художественных стратегиях, опирающихся на модернистскую онтологию и гносеологию, стали разрабатываться принципы эстетического постижения мира как *хаоса*. В этом смысле символизм, экспрессионизм или, например, сюрреализм есть разные стратегии эстетического освоения мира как хаоса, создающие свои, особые

⁴⁰ См., например: *Смирнов И.П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979; *Ziva Bencic*. Барокко и авангард // *Russian Literature*. Vol. XX. Amsterdam, 1986; *Гашева И.* Стилевые очертания серебряного века и поэзия барокко // XX век. Литература. Стиль. Вып. 3 // Урал. гос. ун-т. Екатеринбург, 1998.

⁴¹ В частности, Л.Е. Пинский в своем монографическом очерке о самом влиятельном теоретике испанского барокко Вальтасаре Грасиане делает следующее примечание: «Здесь уместно отметить близость концептизма Грасиана к модернистской эстетике XX века: той роли, которую играет и здесь и там образованность, культура, аудитория, „школа быстрых ассоциаций“, по О. Мандельштаму». (См.: *Пинский Л.Е.* Магистральный сюжет. М., 1989. С. 226).

А вот что пишет Д.С. Лихачев: «В самом деле, повышенный интерес к проблеме барокко объясняется многочисленными точками соприкосновения между барокко и современным искусством XX в. — экспрессионизмом 20-х годов, сюрреализмом в последующее время и т.д.» (*Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. С. 186). В поддержку этого положения Лихачев переводит высказывание Рене Уэллека из его книги «*Concepts of Criticism*» (1963): «Поэзия барокко воспринималась как сходная с самым последним немецким экспрессионизмом, с его буйным напряженным разорванным стилем и трагическим взглядом на мир, вызванным последствиями войны» (р. 70).

«хаологические» модели мира. Эти модернистские, «хаологические», художественные мифологии (их называют неклассическими художественными системами) вступили в полемику с космологическими мифологиями (их называют классическими системами), которые господствовали в предшествующую культурную эру, прежде всего с реализмом. На всем протяжении XX столетия модернистские стратегии не сходили со сцены. Первые два десятилетия Нового времени (1890—1900-е) прошли под знаком символизма, затем его потеснили две стратегии: одна — эволюционная (акмеизм), другая — революционная, авангардная (футуризм, в котором явственно проступают родовые черты европейского экспрессионизма). В 1920-е годы экспрессионизм был самой сильной и самой плодотворной художественной тенденцией. Рубеж 1920—1930-х годов — обэриуты, первые сюрреалистические опыты, рождение «театра абсурда». Даже в годы Отечественной войны модернистская оптика, пусть спонтанно, пусть крайне редко, использовалась писателями. Два примера: рассказ В. Катаева «Отче наш», где ужас неотвратимой гибели матери и ее маленького сына представлен в подчеркнуто жестком изображении, напоминающем экспрессионистскую прозу Пильняка; или повесть К. Воробьева «Это мы, господи!», где состояние человека, проходящего через все круги плена, дано в мороке полуяви-полубреда, что напоминает о поэтике сюрреализма.

И в тот короткий исторический промежуток, когда повеяло оттепелью, модернистская традиция ожила в неофутуризме В. Сосноры, Г. Айги, В. Казакова, традиция обэриутов — в произведениях «лианозовской школы». В эти же годы в Ленинграде образовалась группа молодых поэтов (Е. Рейн, Д. Бобышев, И. Бродский, А. Кушнер), которая самым энергичным образом восстанавливала традицию акмеизма, обращаясь к мотиву связи времен, культу культуры, пластике поэтического слова. Справедливости ради следует напомнить, что еще ранее модернистскую стратегию в ее символистском изводе возобновил Даниил Андреев в мистерии «Роза мира» и в стихах, написанных в 1940—1950-е годы. Из «ахматовских сирот» наиболее последовательно развивал акмеистическую традицию А. Кушнер, а в 70-е годы параллельно ее продолжили Арс. Тарковский, Д. Самойлов, С. Липкин, Б. Ахмадулина и О. Чухонцев.

А на самом излете «оттепели» успела увидеть свет повесть В. Аксенова «Затоваренная бочкотара», первая весть нарождающегося отечественного постмодернизма. Затем в 1970-е годы появилась поэма Вен. Ерофеева «Москва — Петушки», стихи Д.А. Пригова, А. Еременко, пьесы Л. Петрушевской и Н. Сакур. В 1980—1990-е годы постмодернизм стал «мейнстримом» литературного процесса.

Словом, не лишены оснований утверждения, что XX век — это век модернизма.

И однако не так все просто. Литературный процесс в XX веке не исчерпывается только модернизмом и авангардом. Мучительнейший спор о хаосе и космосе, горькие раздумья об онтологическом изъяне и поиски «антиапокалиптических» решений обусловили взаимодействие классических и неклассических систем. Именно это взаимодействие (полемическое взаимоотталкивание вначале, невольное взаимопроникновение в процессе и осознанный синтез в итоге) составило «магистральный сюжет» литературного процесса в XX веке.

Тенденция синтеза классических и модернистских систем ведет отчет от Чехова⁴². Впервые же она стала основной траекторией литературного процесса в 1910-е годы — когда зародился *неореализм*, в котором современники (Н. Бердяев, М. Волошин, Р.В. Иванов-Разумник и др.) увидели плодотворный синтез реализма и символизма. Речь шла о произведениях А. Ремизова, «Мелком бесе» Ф. Сологуба, «Серебряном голубе» А. Белого, отдельных рассказах и повестях С. Сергеева-Ценского, И. Шмелева, Б. Зайцева, А. Толстого, М. Пришвина.

Однако неореалистической тенденции не суждено было развиваться в целостное направление. Исторический слом 1917 года надолго сделал хаос самой очевидной реальностью. И с этого времени и вплоть до конца 1920-х годов самой мощной художественной тенденцией был *экспрессионизм*. Он существовал в виде самодостаточной историко-литературной системы, давшей много ярких произведений (лирика молодого Маяковского, проза Е. Замятина и Б. Пильняка, новеллы С. Кржижановского, первые романы И. Эренбурга). В сущности, под сильнейшим влиянием экспрессионизма находились все художественные тенденции 1920-х годов — реалистическая, романтическая, пост-символистская и, разумеется, авангардистская. В классических системах через ассимиляцию экспрессионистской поэтики осваивалось хаотическое состояние мира и подвергалось эстетической оценке в «космографических» координатах.

⁴² В 1907 году Андрей Белый в статье «А.П. Чехов», написанной в 1907 году, констатировал наличие «промежуточных течений русской литературы», но оценивал их весьма скептически. «Те и другие не преодолевают ни символизма, ни реализма, — 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» (см.: *Белый Андрей*. Арабески. М., 1911. С. 395).

С начала 1930-х годов и вплоть до конца 1960-х утвердилось господство *социалистического реализма*, нормативной системы классического типа. Привлекая читателя простыми рецептами созидания космоса («светлого будущего»), представленными на самом демократичном художественном языке, языке фольклора и масскульта, будучи целенаправленно насаждаемым всей мощью государственной пропаганды, соцреализм вытеснил на периферию все иные направления и течения⁴³. Едва ли не единственный шедевр соцреализма — поэма А. Твардовского «Василий Теркин» (1941—1945).

Несмотря на целенаправленные усилия властей, идеологического аппарата и литературных ортодоксов, соцреалистического единообразия все равно добиться не удавалось — творческий процесс протекал гораздо сложнее. Даже в пору тотального господства соцреализма взаимодействие разных художественных стратегий не прекращалось. Только в подцензурной литературе оно протекало как *поиск компромисса между тенденциями, связанными с прежними классическими системами, и соцреалистическим каноном*. Так, в конце 1930-х годов зарождается *неосентиментализм* (А. Афиногенов «Машенька», Р. Фраерман «Дикая собака Динго», новеллы К. Паустовского, активизация жанра «детских идиллий»)⁴⁴. Тогда же формируется такое идейно-стилевое течение, которое можно назвать *«суровым романтизмом»*: лирика П. Когана, М. Кульчицкого, Н. Отрады, проза Л. Канторовича (повесть «Александр Коршунов»), С. Диковского (новеллистический цикл «Капитан Птичьего острова»), Ю. Германа (повести «Лапшин», «Алексей Жмакин»). Отношения между этими тенденциями и соцреалистическим каноном носили очень непростой характер: тут и облагораживание соцреалистического канона альтруистическим, жертвенническим идеалом, и попытки смягчить догматические представления о человеке и его ценностях.

В годы Великой Отечественной войны в атмосфере величайшего трагизма резко активизировалась романтическая традиция. Под ее влиянием сложилось два мощных течения в лирике — *«одическое»* и *«элегическое»* (обозначаю по метажанровым принципам). Они расшатали рамки соцреалистического канона: с одной стороны, ввели в круг духовных святых советского человека легендарную и историческую Русь, а с другой — заставили осознать значимость личностных ценностей (родного дома, семьи, любимых, собственно жизни).

⁴³ Голубков М.М. Утраченные альтернативы (Формирование монистической концепции советской литературы. 20—30-е годы). М., 1992. С. 200.

⁴⁴ Эта тенденция впервые выделена критиком А. Гольдштейном в статье «Скромное обаяние социализма» (см.: Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом (Опыты поминальной риторики). М., 1997. С. 153—174).

Однако романтическая тенденция к концу войны начинала тяготеть к помпезности, облегченному изображению войны. Неявная полемика с этой тенденцией пронизывает созданные в годы войны «Дни и ночи» К. Симонова, фронтовые стихи С. Гудзенко, М. Дудина, Ю. Друниной, И. Дегена и др. Сразу же после войны эта тенденция привела к кристаллизации нового течения — «психологического натурализма»⁴⁵, знаменем и ярчайшим образцом которого стала повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946). Демонстративная «антилитературность», подчеркнутая прозаизация изобразительного плана, смещение конфликта из идеологической сферы в нравственную — все это выводило повесть Некрасова за пределы соцреалистического канона. Наиболее последовательно тенденция «психологического натурализма» была проявлена в так называемой «лейтенантской прозе» (Ю. Бондарев, Г. Бакланов, В. Быков, К. Воробьев).

Весьма показательно, что в начале «оттепели» одновременно с потаенным возрождением авангарда происходило рождение «фантастического реализма». В произведениях Абрама Терца (А. Синявский) и Николая Аржака (Ю. Даниэль) впервые после очень долгого перерыва вновь стали предприниматься *опыты синтезирования классических и модернистских структур* — психологизма «достоевского типа» («Говорит Москва» Н. Аржака) или щедринской сатиры («Любимов» А. Терца), с одной стороны, с кафкианским абсурдом — с другой.

Заметим, что опять-таки, как и в 1910-е годы, при поисках художественного синтеза обязательной составляющей оказалась реалистическая парадигма. Не берусь судить о других национальных литературах, но *в русской литературе XX века все модернистские и авангардные течения всегда испытывали сильное влияние реалистической традиции* — по меньшей мере, реалистической установки на контакт с «этой» действительностью, где мается живая человеческая душа, и на постижение закономерностей «человеческой Вселенной».

В 1970-е годы реалистическая традиция не только не сгнула, но и дала две новые богатые ветви. Первая ветвь — упрочение традиции классического реализма, движение от социально-психологических коллизий к сферам нравственно-философским, к поиску духовных первооснов человека (национальных, религиозных, мистических). Эту траекторию создатели «*тихой лирики*» (Н. Рубцов, А. Жигулин, Н. Тряпкин) и авторы «*деревенской прозы*» (В. Белов, В. Шукшин, В. Распутин, В. Астафьев).

⁴⁵ Этот термин критик Л. Аннинский впервые применил по отношению к поколению поэтов фронтового поколения, но он покрывает значительно более широкий литературный ареал.

Вторая ветвь — это психологическая проза, которую принято называть *«интеллектуальной»*. Только в поисках противовесов текущему духовному распаду авторы (а чаще всего их герои, люди взыскующего сознания) обращаются к общецивилизационному опыту, к литературным «предкам», к мифологемам и архетипам мировой культуры. Конкретика исторического времени и места (как правило, совсем недавнего прошлого — 1930—1960-е годы, Большой Террор, Отечественная война, голодные и тревожные сороковые) впервые эстетически сопрягается с многовековым опытом Европы, запечатленным в стихах ее поэтов («Разбилось лишь сердце мое» Л. Гинзбурга), с национальными мифами и легендами («Буранный полустанок» Ч. Айтматова), с уроками Нового Завета («Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского), соотносится с природными феноменами (принцип метаморфозы человека и зверя в «Белке» А. Кима), окружается условно-иррациональным ореолом (тема Гуманоида в «Законе Вечности» Н. Думбадзе, коллизия Демона на договоре в «Альтисте Данилове» В. Орлова).

Невозможно не видеть в этих двух ветвях реалистической траектории попыток использовать для выхода за пределы «мира, данного в ощущениях», отдельных «фирменных» приемов, выработанных модернизмом.

У писателей, которые в годы «застоя» стремились честно изучать современную социальную жизнь и поэтому неукоснительно следовали реалистическому принципу воспроизведения типических обстоятельств, эти обстоятельства чаще всего материализовались в так называемой «чернухе», крайней форме реалистического жизнеподобия. В таких произведениях, как, например, «Стройбат» С. Каледина, «Одлян, или Глоток свободы» Л. Габышева, «Светило малое для освещения ночи» А. Бархолоенко, «Школьники» О. Павлова, в сюжетах об армии, лагерной зоне, психлечебницах обнажился абсурд реальных обстоятельств, самая заурядная жизнь предстала как жуткий хаос, где иррационально перевернуты человеческие взаимоотношения.

За редкими исключениями, «чернуха» стала возбуждать чувство со-страдания, со-болезнования бедному современнику, который с утра до ночи колотится в бытовом хаосе и зачастую даже не отдает себе отчета в том, что поставлен в нечеловеческие условия существования. На почве «чернухи» стал формироваться новый сентиментализм — *натуралистический*.

Ключ к художественной стратегии натуралистического сентиментализма дал В. Астафьев в «Пастухе и пастушке», самом совершенном своем произведении, увидевшем свет еще в начале 1970-х годов. Здесь писатель соединил апокалиптическую картину войны, где гибнет человеческая душа, и пасторальную тему пастуха и пастушки. Оба

полюса находятся в жестоком противостоянии, между ними нет и не может быть никакого компромисса.

В произведениях натуралистического сентиментализма 1980—1990-х годов отношения между натуралистическим и сентименталистским полюсами стали меняться. Если мы обратимся к такому сильному литературному потоку, который получил название «женская проза», то увидим, что здесь натуралистическая «чернуха» и сентиментальная модель мира смешиваются: чаще всего сентиментальная модель мира прорастает сквозь «чернуху», обретая порой парадоксальные формы воплощения.

В «женской прозе» 1980—1990-х уже сами названия: «Медя и ее дети» Л. Улицкой, «Кабирия с Обводного канала» М. Палей, «У ног лежащих женщин» Г. Щербаковой — ориентированы на архетипы высокой культуры (Античность, рыцарский роман, шедевр итальянского неореализма). Правда, все эти архетипы как бы сдвинуты со своих привычных мест (вроде того, как образ рыцаря, лежащего у ног своей дамы, превращается в повести Г. Щербаковой в образ пенсионера, обихаживающего свою лежачую старуху), но благодаря такому сдвигу семантика традиционного архетипа наполняется какой-то щемящей болью, состраданием и тем чувством, которое всегда было фирменным знаком сентиментализма, — чувством умиления.

Наиболее очевидным свидетельством успешного развития натуралистического сентиментализма видится роман Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» (2000). Л. Улицкой удалось органично совместить традиционную канву семейного романа с взаимоотношениями поколений, любовными драмами и трагедиями, с оптикой, выработанной в рамках «женской прозы» с ее физиологической экспрессией, когда женское тело становится универсальной философской метафорой. Выбрав в качестве центрального героя профессора-гинеколога Кукоцкого, Улицкая вводит в роман немало грубо натуралистических описаний. И наряду с этим, насыщая физиологические мотивы семантикой *жизнетворения*, автор открывает настоящую поэзию в том, что считается «низкой» физиологией. А хроника семьи доктора Кукоцкого превращается в эпическую сагу о жизни как о трагическом борении между освященным любовью жизнетворчеством и слепой, убийственной силой рока.

Исследователи литературного процесса во второй половине XX века не могут обойти вниманием ту в высшей степени интересную и показательную эволюцию, которую в эти годы претерпел Валентин Катаев. Любимый ученик Бунина, создатель соцреалистической классики, он в 1960-е годы полушутя-полусерьезно объявил об изобретении им некоего нового направления — «мовизма» (от французского

mauvais — плохо, мовизм — «плохизм»). А если присмотреться, то суть катаевского «мовизма» можно определить, как диалогическое сопряжение реализма и модернизма: тут и оспаривание плоских реалистических представлений при помощи модернистских озарений, и выявление в фирменных приемах модернизма собственно реалистической семантики, и даже мучительное опровержение-утверждение постмодернистских симулякров. Так, в повестях «Маленькая железная дверь в стене» (1964), «Кладбище в Скулянах» (1974) ассоциативный принцип композиции (его автор называет «чувством потери времени») стал способом преодоления власти забвенья (смерти) силою человеческой памяти. В «Траве забвенья» (1967) и «Алмазном моем венце» (1973) модернистский миф о художниках, творящих вымышленную поэтическую реальность, оборачивается утверждением равновеликости творческого духа личности и созидательной энергии мироздания. В самых последних произведениях Катаев делает еще один резкий поворот — ревизует концепции, которые столь задиристо утверждал в недавних своих «мовистских» текстах: в повестях «Уже написан Вертер» (1977) и «Спящий» (1984) открываются страшные последствия попыток переделывать жизнь по книжным рецептам, которые оказываются чистой воды симулякрами. И, словно споря с собой и с постмодернистским тотальным скепсисом, писатель доказывает, что далеко не все симулякры имеют нулевой смысл, что многие из них входили в субъективный мир человека, становились для него милыми приватными атрибутами личного бытия, а то и знаками *вечного* и *святого* — как картина «Пир в садах Гамилъкара» в повести «Уже написан Вертер» или пальмовая ветка Палестины в «Сухом Лимане» (1986).

Наконец, наиболее очевидным проявлением взаимодействия классических и модернистских систем в XX веке стал их синтез, приведший к рождению нового творческого метода, который мы назвали *постреализмом*.

Генетические предпосылки новой художественной стратегии лежат в неореализме, зародившемся еще в 1910-е годы. Основы постреализма как художественной стратегии сложились в 1930-е годы: это релятивная эстетика М.М. Бахтина, идеи релятивной поэтики, изложенные в эссе О. Мандельштама «Разговор о Данте», а также философия экзистенциального стоицизма, впервые отчетливо сформулированная А. Камю в «Мифе о Сизифе». Тогда же, в 30-е годы, были созданы первые выдающиеся произведения, в которых постреалистическая стратегия уже обрела контуры целостной системы принципов эстетического освоения мира. Это «Наводнение» Е. Замятина, «Чевенгур» и «Котлован» А. Платонова, московские стихи и «Воронежские

тетради» О. Мандельштама, «Реквием» А. Ахматовой, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова⁴⁶. Затем был «Доктор Живаго» Б. Пастернака, задуманный тоже в 1930-е годы и написанный в первое послевоенное десятилетие. А в 1950—1960-е — «Колымские рассказы» В. Шаламова, с их непримиримым конфликтом между лагерным удушающим смрадом и высоким неистребимым духом культуры. С конца 1970-х годов постреализм вырос в мощное направление. Здесь и проза позднего Ю. Трифонова, и поэзия И. Бродского, и современные версии Священных книг («Псалом» Ф. Горенштейна, «Монограмма» А. Иванченко), и В. Маканин с «Лазом» и «Андеграундом», и «Время ночь» Л. Петрушевской, и весь С. Довлатов, и квазиисторические романы М. Шишкина, и проза М. Харитонова, А. Дмитриева...

Сопрягая детерминизм с поиском внекаузальных связей, типичское и архетипическое, повседневное и вечное, авторы этих произведений ищут секреты саморегуляции хаоса, строят человеческий космос внутри онтологического хаоса. Эту модель мира можно назвать Хаосмосом (термин Дж. Джойса.)

Учитывая опыт постмодернизма, утверждающего, что хаос есть неизбежное качество всего сущего, постреализм 1980—1990-х годов, в отличие от постмодернизма, не идет на компромисс с хаосом, а ищет пути его преодоления. Не находя смысла в онтологических процессах, герой постреализма сам проникается «волей к смыслу» (выражение философа В. Франкла), извлекает смысл из себя, из своего представления о собственном предназначении в этом мире. Он проникается чувством личной ответственности за миропорядок, он взваливает на себя сизифов труд по обустройству того клочка Вселенной и того мига Вечности, который достался на его долю. Это, в сущности, концепция «неалиби-бытия» (М. Бахтин) в действии.

Главным механизмом упорядочивания хаоса оказывается сострадание одной души к другой душе, со-участие. Две одинокие души вместе уже не одиноки, они образуют островок стабильности посреди хаоса (вариант Ключарева и его больного сына в повести В. Маканина «Лаз»). Он трагически хрупок и недолговечен, этот островок. Но пока

⁴⁶ На Западе первым блистательным свершением постреализма был роман Дж. Джойса «Улисс» (1922). О его стратегических принципах, существенно отличающихся от романов Ф. Кафки и М. Пруста, с которыми этот роман традиционно ставят в один ряд, мне приходилось писать, см.: Космос и Хаос как метамодели мира: к отношению классического и модернистического типов культуры // Русская литература XX века: направления и течения. Вып. 3. Екатеринбург, 1996. Значительно ближе к художественной стратегии, реализованной Джойсом в «Улиссе», стоят «Иосиф и его братья» Т. Манна и «Игра в бисер» Г. Гессе, которые создавались в течение 1930-х годов (кстати, почти одновременно с «Мастером и Маргаритой»).

человек жив, он упорядочивает мир своей участностью. Если он отказывается от этой миссии или отступает от нее, он гибнет духовно и вместе с ним рушится вселенная (вариант героя маканинского «Андеграунда»). «И боги любят добро и зло не за его глаза, / но потому что, не будь добра, они бы не существовали», — в этой парадоксальной формуле из последних стихов И. Бродского сконцентрирован высший зыскующий смысл постреалистической концепции личности.

В сущности, все космографические художественные стратегии, возникавшие в течение XX века (традиционный реализм, соцреализм, сентиментальный натурализм и постреализм) предлагали свои варианты выхода из духовного кризиса. Время показало, что какие-то из этих стратегий оказались ущербными, какие-то тупиковыми, да и в принципе ни одна художественная стратегия не бывает вечной, каждая рано или поздно обнаруживает свою ограниченность. Но это становится видно «задним числом», а поначалу каждая из стратегий заявляет себя как самый верный вариант эстетического постижения «правды жизни», смысла человеческого существования. И эти варианты в разное время выдвигались в «законодатели» литературного процесса. Секрет видимо, в том, что они и в самом деле на каком-то историческом отрезке удовлетворяли «спросы времени», то есть соответствовали характеру общественных тенденций и притязаний, уровню господствующих культурных вкусов и запросов.

Если попытаться охарактеризовать расстановку основных художественных стратегий на рубеже XX—XXI веков, то при первом приближении она выглядит так: постмодернизм постепенно утрачивает эвристическую силу — становясь респектабельным либо, наоборот, запредельно брутальным; классический реализм все еще переживает кризис и ищет для своего усиления модернистские «присадки»; соцреализм перекочевал в зону масскульта (милицейские романы и телесериалы про несчастную любовь с идиллическим финалом); а натуралистический сентиментализм и постреализм идут рядом, заряжаясь друг от друга. Какие тенденции начинают преобладать? Какие угасают? Что нового рождается на литературном небосклоне? О чем свидетельствуют эти процессы: о завершении очередной переходной эпохи и о начале новой культурной эры (антропной? постиндустриальной?), с ориентацией на поиск новых космогонических гармоний большого историко-литературного цикла, или лишь о новой фазе все в той же хаологической эпохе?

Эти проблемы из разряда долгосрочных, и не одно поколение литературоведов XXI века будет в них разбираться.

Пока же то, что происходило в русской литературе XX века, дает нам право на следующее обобщение. В течение такого крупного хронологического «отрезка», как столетие, литература переживает кризисы и более или менее благополучно выходит из них, выискивая новые пути разрешения противоречий между человеком и миром, давая новые «рецепты», которые на какое-то время утешают (или утИшают) душу и уравнивают отношения внутри социума. Тот путь, который прошла русская литература в течение всего XX века, полон трагических взлетов и падений, мучительных изломов, больших и малых катастроф. Но знала она и великие озарения, которые носили характер принципиальных художественных открытий — не будь их, она бы не выжила. А может быть потому и столь значительны эти открытия, что они зиждутся на таком трагическом опыте, которого не знала ни одна страна в мире? Во всяком случае, история русской литературы XX века в высшей степени показательна для выявления общих закономерностей мирового литературного процесса в масштабах Большого Времени.