Т.В. Зырянова

ТРИ ЦИКЛА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Содержание:

Вступление
1. Гипотеза о рефлексивном характере русской литературы
1.1. О понятии “рефлексия”
1.2. Рефлексивность русской литературы
1.3. Феномен единичного гения начала века

2. Трехсотлетний цикл русской литературы
2.1. Фаза становления
2.1.1. Первая треть ментального цикла XVII века.
Категория трагического (20-53-е гг.)
Начало века: уникальность трагикомедии
2.1.2. Вторая треть ментального векового цикла
Категория прекрасного (53-86-е гг.)
2.1.3. Последняя фаза ментального векового цикла
Категория низменного (86-19-е гг.)
Ранний натурализм
2.2. XVIII век как фаза равновесия в 300-летнем цикле
2.2.1. Категория трагического
Первая фаза столетнего цикла XVIII века (20-53-е гг.)
2.2.2. Категория прекрасного. Вторая фаза векового цикла (53-86-е гг.)
2.2.3. Последняя фаза ментального векового цикла
Категория низменного (86-19-е гг.)
Сентиментализм и натурализм
2.3. Третья фаза: закат. Золотой век” – “серебряный век”
2.3.1. Категория трагического. Первая фаза цикла
2.3.2. Категория прекрасного
2.3.3. Категория низменного. Символизм

3. Иллюстрация применения метода
3.1. Педагогическое “лирическое отступление”
3.2. Феномен русской литературы XIX века
3.2.1. Начало векового цикла. Жанровый синтез
3.2.2. Три разновидности категории трагического
3.2.3. Специфика трагического при завершении большого цикла
3.2.4. Развитие синтетических начал в категории прекрасного
3.2.5. Окончание века

Заключение
Литература

Вступление

Настоящая работа посвящена теме, лежащей на перекрестке сразу нескольких областей знания.

С одной стороны, речь здесь пойдет о русской литературе и специфике ее развития на протяжении трех столетий. Но с другой, – эту тему невозможно раскрыть, не обращаясь к более широкому контексту. Во-первых, к контексту русской и всемирной истории и истории русского и мирового искусства. Во-вторых, к контексту истории русской литературы и истории мировой литературы в целом.

Идея существования связанной при помощи тройки уровневой системы (альтитуды) циклов в культуре (в том числе тысячелетнего, трехсотлетнего, столетнего, тридцатитрехлетнего и одиннадцатилетнего циклов в русской и мировой культуре) была выдвинута Н.Н. Александровым и рассмотрена в его книгах и диссертациях [1-3]. Вот его исходная связка больших циклов:

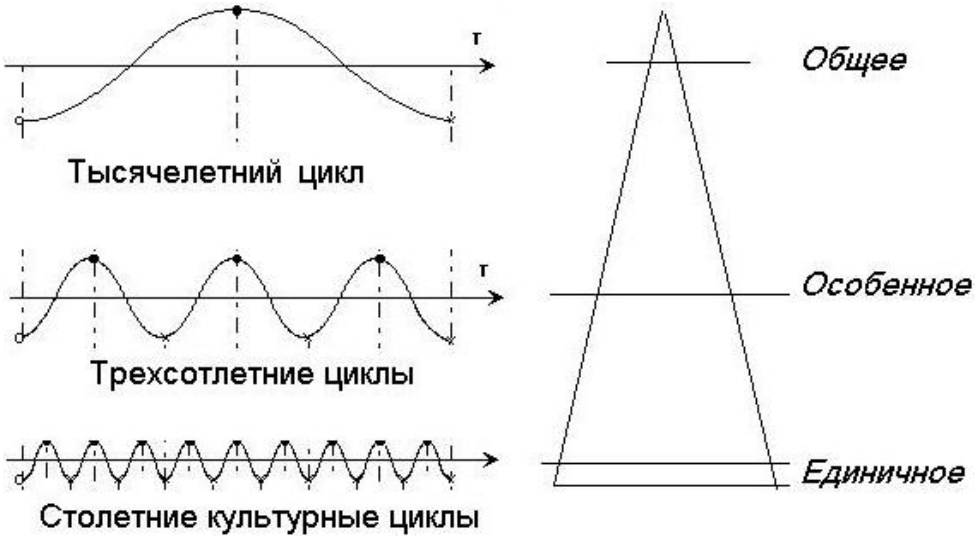

Рис. 1.

Она является развитием и конкретизацией более общей идеи циклов разных уровней А.Л. Чижевского [10; 11]. Методологически эти конструкции вложенных циклов находятся в русле системогенетики, социогенетики и теории циклов, развиваемой А.И. Субетто [8; 9] и близкими к нему по теме исследования авторами.

О столетнем цикле существует несколько точек зрения [3; 11],

Между тем теория трехсотлетнего и тысячелетнего циклов в культуре осталась заявленной только на уровне логического построения в работе «Экзистенциальная системогенетика» [2]. Хотя ряд близких по смыслу положений есть и у Шпенглера, и у Тойнби. Эта методология очевидно плодотворна, в связи с чем мы и предпринимаем попытку связать ее с конкретным материалом русской литературы.

На этой циклической основе нами был построен и прочитан не только курс «Истории русской литературы», где трехсотлетний цикл является доминирующим, но и курс «История мировой литературы», где мы выходим и на тысячелетние циклы. Здесь мы излагаем самый простой вариант логического «каркаса» курса истории русской литературы на основе триалектической идеи троичной целостности.

1. Гипотеза о рефлексивном характере русской литературы

1.1. О понятии “рефлексия”

Предваряя анализ логики развития литературы трех столетий в России, необходимо в первую очередь изложить гипотезу о ее рефлексивном характере. В связи с этим речь пойдет о

различных вариантах толкования понятия “рефлексия”. В переводе с латинского (позднего) данное слово означает “обращение назад” и имеет два смысла:

1) размышление, самонаблюдение, познание;

2) философский аспект: форма теоретической деятельности человека, направленная на осмысление своих собственных действий и их законов.

В обыденном языке слово “рефлексия” употребляется в основном в значениях “самоедство”, и даже “самолюбование”, т.е. в значениях, которые придали ему негативный семантический оттенок.

Между тем еще в XVII веке Джон Локк употребил этот термин в ином значении: “Наблюдение, которому ум подвергает свою деятельность и способы ее проявления” (Д. Локк. Собр. соч. в 3-х томах. – М.: 1960. Т. I, с. 129). Таким образом, Локк с помощью этого слова усиливал смысл интеллектуальной ***действенной*** направленности, что позволяло познание и самоанализ как самоцель отнести на второй план, выдвинув при этом актуальный критерий способности ***практически*** использовать познанное в процессе саморазвития. Перефразируя слова Локка, можно сказать, что *в рефлексии опыт деятельности отражения “наблюдает” над опытом отражения.*

Далее понятие рефлексии развил Г. Гегель: это – "диалектическое движение, совершаемое сознанием в самом себе как в отношении своего знания, так и в отношении своего предмета – поскольку для него возникает из этого новый истинный предмет, то, что называется опытом" (Г. Гегель. Феноменология духа. – С-Пб., 1993. С. 26). Такое диалектическое представление диалога сознания с самим собой у Гегеля, усложняясь до понимания диалектического опыта как движения к ***развивающемуся*** самосознанию, и является рефлексией [там же, с. 40].

Для нас важно, что *рефлексия лежит в основе понимания*. Само понимание вырастает из рефлексирования над действительностью, отражаемой в художественном тексте, и выступает как освоение этой действительности. Рефлексия – это не только деятельность над опытом, но и источник опыта, это активный процесс.

Все сказанное здесь о рефлексии имеет прямое отношение к теме нашего разговора, к гипотезе о рефлексивном характере русской литературы Нового времени. Это 17-18-19 века.

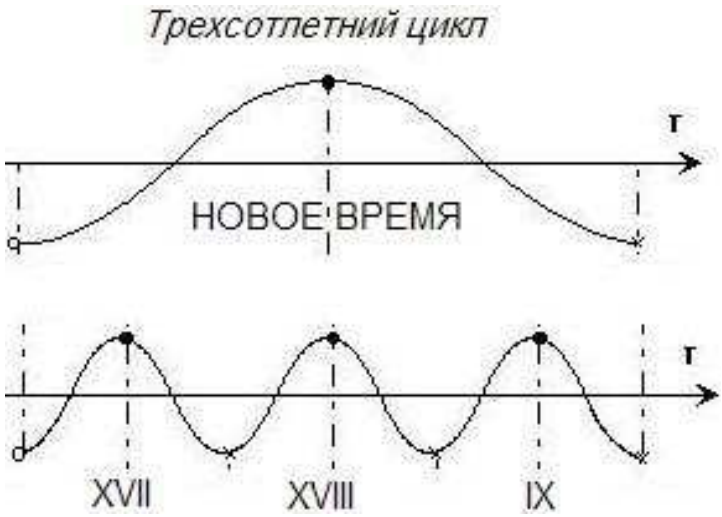

Рис. 2. Исторические рамки русской литературы Нового времени.

1.2. Рефлексивность русской литературы

Россия и Запад – две линии в развитии литературы, искусства вообще, которые мы рассмотрим как параллельные. Суть параллельного развития в том, что социальные структуры Запада в Новом времени формируются значительно быстрее, чем аналогичные структуры России, т.к. западные страны территориально меньше, но при этом обладают значительно большим разнообразием форм и содержания. Так, в Новом времени Германия оставалась преимущественно средневековой «Священной Римской империей германской нации», т.е. соединением сотен

независимых княжеств, весьма слабо между собою связанных, хотя они занимали сплошную территорию в Центральной Европе. А одна приличная губерния России была и остается, как правило, больше всей Германии. Отсюда как антитеза нам – подвижность и избыточное разнообразие культуры Запада. Но наряду с разнообразием траекторий социального развития Запад представлял собой достаточно единое целое в ментальном смысле: Западная Европа как «католический мир».

Такое единство при разнообразии и хорошо развитые коммуникации приводили к тому, что в разных местах Европы как бы *попеременно* наблюдалось доминирование какого-либо эстетического явления, «большого стиля»: готическое искусство – во Франции, Ренессанс – в Италии, классицизм – во Франции, барокко – в Италии и т.д. Происходившее в двух художественных центрах находило своеобразное продолжение, которое выглядит как расходящиеся круги – это отголоски и варианты всех этих стилей в Германии, Испании, Португалии и Англии. Это состояние дел сохранялось вплоть до стиля «модерн» (ар нуво и т.д.).

Россия в чем-то не раз пыталась пойти по пути Запада, или хотя бы следовать западной моде (особенно со времен Петра I). Но это происходило не в массовом масштабе, а только в светской элите и широкого распространения вначале не имело, но потом начинает сказываться и уровнями ниже аристократии. Перенесение стилей, подражание образу жизни, общение верхов на чужих языках шло по нарастающей. Характерно, что все варианты западного стилевого влияния в русском исполнении смягчались и постоянно осмыслялись – как бы издалека. Мизерные в процентном отношении «вкрапления» всего западного в толщу российской жизни иначе и не могли восприниматься. «Модные и колониальные товары» – это экзотика даже во времена Чехова.

Можно сказать, что Россия находилась в несколько парадоксальном положении. В чем же состоял этот парадокс, который можно было наблюдать на протяжении целых трех столетий? В том, что Россия в постепенно становится не ухудшенной копией, неким половинчатым отражением, а рефлексивным зеркалом Запада. Особенно, когда она начинает играть в Европе одну из главных ролей как империя. Такова наша гипотеза, и мы намерены последовательно доказывать ее.

1.3. Феномен единичного гения начала века

Циклы (но не уровень) социального развития в России и на Западе совпадают, если придерживаться точки зрения на всемирную историю А.Л. Чижевского [10], а по отношению к столетним циклам в истории России – на теорию Н.Н. Александрова [3]. Но синхронность еще не есть одинаковость: если на Западе эстетические явления имеют распространение в достаточно массовом масштабе, то в России они встречаются, как правило, в единичном варианте, т.е. представлены иногда лишь одним человеком. Этот человек или группа русских мыслителей по необходимости как бы интегрируют всё, что на Западе представлено “веером разнообразия”. Можно назвать такое явление “феноменом единичного гения”, которое встречается у нас в начале века. Феномен состоит в том, что массовые явления в эстетической жизни Запада в России осмысляют или единичные личности или очень локальные кружки вокруг них, причем по духу своему чужеродные образу жизни России того времени. Обратимся к примерам.

Классицизм как стиль в Западной Европе был эстетическим оформлением идей абсолютизма и являлся вполне органичной частью жизни. Во французской литературе классицизм XVII века – это Корнель, Мольер, Расин и другие. Когда же классицизм вступил в пределы России, то здесь возник феномен Прокоповича, который заключается именно в его единичности. Феофан Прокопович преподает в духовной академии Киева, а его творчество резонирует с идеями, которые были свойственны тогдашнему западному менталитету. В дальнейшем мы поговорим о нем подробнее.

Целое XVIII столетие уйдет на то, чтобы возникла культура эстетических кружков, групп и объединений, которая и привела к расцвету всей русской культуры XIX века [6]. Только на подготовленной почве мог возникнуть прославленный Царскосельский Лицей, который был спроектирован как учреждение западного толка. В Лицее уже достаточно органично происходит

активное осмысление западных идей в кружке передовой аристократической молодежи. Но уже – в контексте глобальной истории, включающей и Россию. Достаточно вспомнить Чаадаева, и запущенную им геополитическую пару партий –«славянофилов» и «западников».

Итак, в России наследие западного классицизма осмысляет сначала один Прокопович, недооцененный гений XVIII века. Такая традиция появления единственного гения в начале века в принципе продолжится: новый, XIX-й, век начнется с универсального гения Пушкина; все остальное разнообразие золотого века русской литературы для нас идет как бы уже кругами вокруг него. Он как явление представляет “нулевую точку” великой русской литературы, некий универсальный сгусток творческой энергии, вобравший в себя все эстетическое многообразие Запада и славянского мира. На эту роль явно повлияло и его «абиссинское» происхождение, что позволяло ему оставаться чуть в стороне и от Запада, и от русскости. Это самый русский из поэтов даже думать и писать письма предпочитал на французском.

Не следует считать, что это явление единичного гения специфично только для данных двух веков и только для литературы. Интегрирующая тенденция, концентрирующаяся в одном человеке, продолжается и в XX веке, приводя к неожиданному результату в истории модернизма в пластических искусствах [4].

Русский модернизм начала XX века породил не только всемирно известный абстракционизм В. Кандинского и супрематизм К. Малевича. Он впервые породил и русский стиль «конструктивизма», который стал завершением поисков целого ряда западных течений: кубизма, футуризма и т.д. Очередной парадокс истории русского искусства состоит в том, что это был именно русский синтез, где художники понимают, что они – рефлексивное зеркало Запада, совершенно от него оторванные. Их рывок окончательно перерос рамки подражания и превратился в «феномен русского авангарда», который расцвел в первое десятилетие после революции. Этот авангард по природе своей только эстетический: он не имел под собой практически никакой материальной основы в русской жизни (типа техники, как в итальянском футуризме).

2. Трехсотлетний цикл русской литературы и его части

Обратимся к большому трехсотлетнему циклу русской литературы, который состоит из трех столетних. Столетние циклы выступают как циклы-инварианты, что позволяет нам рассмотреть их как три фазы внутри одного большого трехсотлетнего цикла (типа «дома Романовых»).

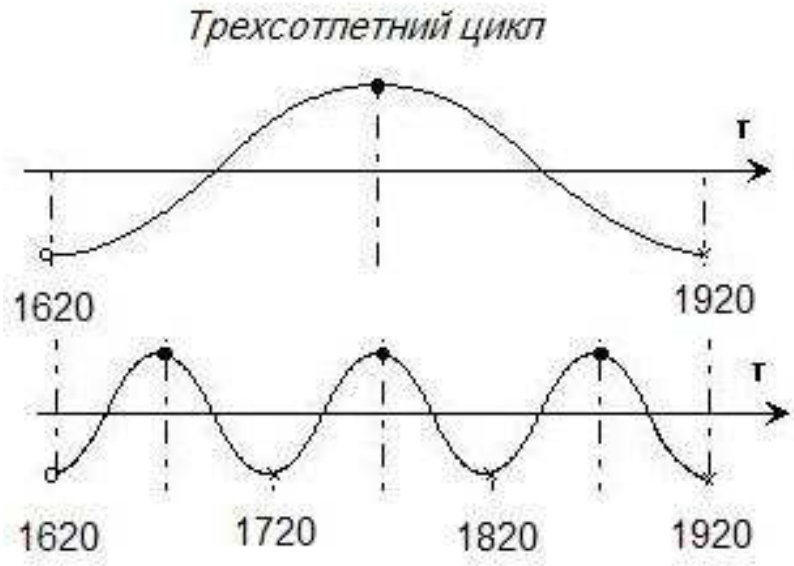

Рис. 3. Циклы двух уровней в датах.

Каждой из столетних фаз свойствен ряд признаков, подробное описание которых дается в аппарате экзистенциальной системогенетики [2]. В качестве индикационной пары можно использовать вариант пары «МЫ – Я»: объект-субъектное отношение. А троичный индикатор здесь «общее – особенное – единичное».

Вот наиболее общие признаки в сумме:

- XVII век выступает как ***фаза становления*** русской литературы, он отличается **объектностью**, доминированием в менталитете "всеобщего";

- XVIII век выступает как ***фаза равновесия*** в развитии русской литературы и отличается уравновешенным сочетанием **объектности и субъектности** в менталитете, преобладанием "особенного";

- XIX век выступает как ***фаза заката*** трехсотлетнего цикла в развитии русской литературы и отличается **субъектностью**, преобладанием личного над общественным (что стало особенно очевидным в конце века, хотя отражено уже в начале века у Пушкина), преобладанием "единичного".

Можно рассмотреть крупные столетние фазы и более подробно, если мы теперь примем этот уровень за системный. При таком подходе уровнем ниже мы переходим к поколениям и говорим о «циклах поколения» [1] в 33 года.

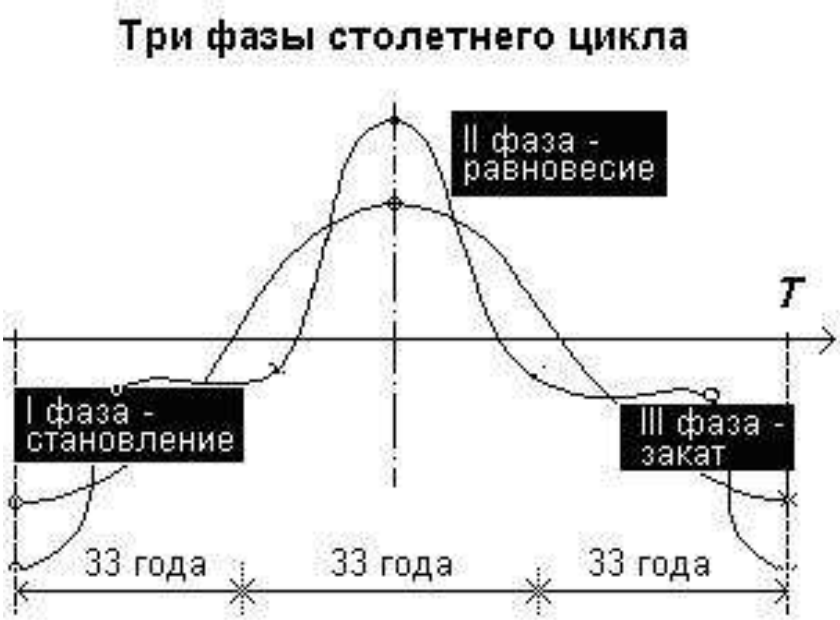

Рис. 4. Характеристика трех циклов внутри столетнего.

У нас речь пойдет не о самих поколениях, а о ментальных особенностях русской литературы в пределах этих поколений. Характеризуются они эстетически: внутри каждого 100-летнего цикла это будут 33-хлетние циклы, содержательно связанные с основными эстетическими категориями [1].

Свое название *цикл поколения* приобрел в связи с тем, что за это время (33 года) на арене истории доминирует одновозрастное поколение. У этой фазы есть свои характерные признаки устойчивого менталитета (менталитет поколения). На данных фазах отчетливо прослеживаются такие явления, как конфликт "отцов и детей" (разные по установкам ментальности), а также взаимодополнительность "внуков и дедов" [2].

Цикл поколения разбивает столетний культурный цикл на три фазы, характеризующие развитие русской литературы в любом столетии. Строгое чередование в истории фаз-категорий *трагического, прекрасного и низменного* обусловлено внутренней логикой самодвижения,

сменяемости трех фаз в пределах векового ментального цикла. Это положение также следует зафиксировать в виде базовой схемы. Мы неоднократно будем к ней обращаться впоследствии.

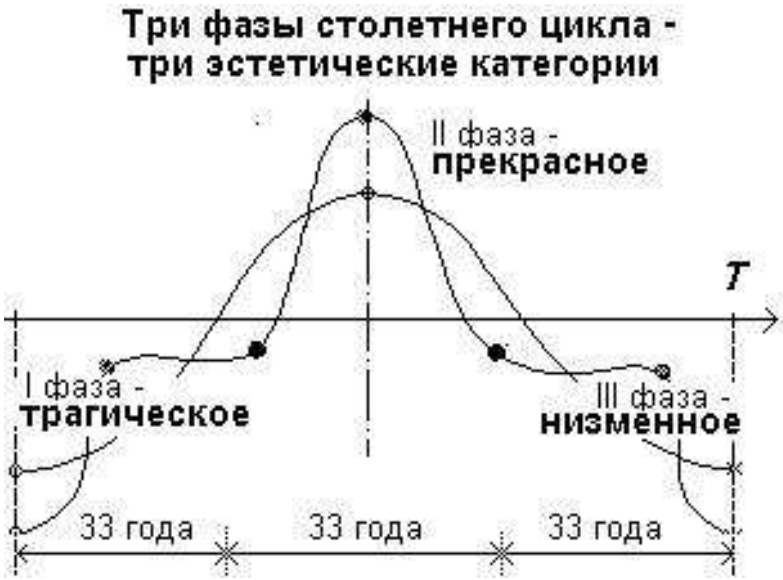

Рис. 5. Фазы категорий

Наконец, внутри цикла поколения есть три малых цикла по 11 лет, это – известные в историографии солнечные циклы [10; 11]. Это стилевые циклы. В полной схеме вложенных циклов они не являются последними, ниже них находятся циклы моды (нескольких уровней), но к ним мы обращаться не будем и ограничимся в нижнем пределе 11-летним (см. Александров. Н.Н. Циклическая троичность // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.15966, 27.06.2010).

Рис. 6. Связанные циклы трех уровней в столетнем цикле культуры.

Аппарат описания трехсотлетнего цикла русской литературы содержит у нас три большие (столетние) фазы и девять малых (по 33 года) фаз, как это определено нашим предшественником для искусства в целом [1]. Рассмотрим их в известной исторической последовательности, опираясь на абсолютно традиционные источники [5].

2.1. Фаза становления

В трехсотлетнем цикле XVII век – это фаза становления.

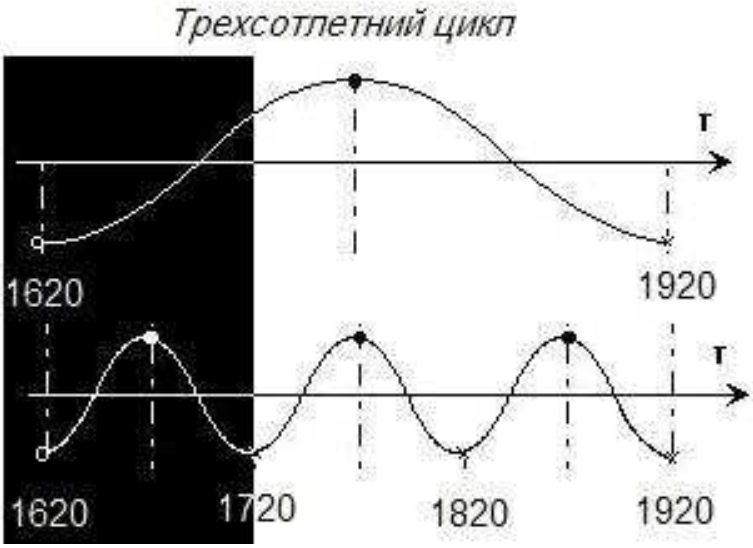

Рис. 7. Фаза становления.

Об этом свидетельствуют характерные признаки: дидактичность, нормативность и глобальная проблематика искусства (литературы), время активного освоения мировой культуры, до этого России практически незнакомой. Именно в данный период возникает огромный интерес авторов той поры к истории, переводам и собственным основам – фольклору. Отсюда берет начало стремление творцов осмыслить Россию как страну в глобальной истории.

XVII век исследователи нередко называют “пестрым”, в понятие пестроты объединяются представления о красочности, разнообразии, многогранности новых литературных начинаний и достижений того века. Самым важным свидетельством этих достижений и начинаний было становление уже собственно художественной литературы, ее явственное тяготение к живой фантазии, вымыслу и изобразительности. Но при этом все западные стили, как уже было сказано, осваивались русским искусством формально, на волне передового стиля, не влияющего на глубинную русскую ментальность. Волею заказчика в творчество художников и литераторов привносились преимущественно внешние стилевые признаки.

Предшествующая XVII веку эпоха великих географических открытий (Марко Поло, Колумб) привела мыслителей к осознанию земного шара как единого целого впервые в европейской истории. Россия, с ее громадными пространствами и становящимся сильным государством, должна была осознать свое место в новой модели космоса хотя бы для того, чтобы понять собственный масштаб (известно, что до этого времени карт в России не было, да и в Европе они были редкостью). Здесь кроются причины столь напряженного интереса в русской культуре XVII века к географии и космогонии. Можно сказать, что именно в то время осмыслялся глобальный “ментальный хронотоп”: Россия в масштабе исторического времени и Россия в масштабе планеты Земля – естественно, с учетом особенностей XVII века, несколько ограниченных.

Для характеристики данного периода уместно употребить понятие Л.М. Баткина – “инвентаризация макрокосмоса” [7]. Перед нами весьма оригинальное явление в истории литературы, когда не эстетические соображения и не художественные задачи диктовали направление творцам, а только единый, общий интерес ко всему сущему – всеохватность. Вот какое толкование дал автор своему понятию: “В своих трактатах мыслители в совокупности отдельных и особых вещей, тяготеющих к бесконечности прибавлением к ним еще и этого, и

другого, и вон того”, представляют человеческому взгляду “всеобщее, подмененное просто Всем” [там же, 145].

Подобного рода инвентаризация всего наличного арсенала происходила в области как наук, так и искусств, приобретая характер типологий. Эти типологии носят глобальный, предельный характер, *типологические модели* наук и искусств имеют совокупность мифологических признаков. Например, в трактате об искусстве того времени последовательно представлены девять муз. Фиксация объектов и ресурсов науки и искусства, инвентаризационный характер менталитета – главный признак фазы становления.

Необходимо было добиться устойчивости идеологии, поэтому в литературе появляются работы **нормативного** плана – поучения и проповеди, авторами которых были отцы церкви, такие, как Иоанн Златоуст, Иоанн Лествичник, русские патриархи – Филарет, Никон, Адриан. Для той же цели новому веку нужны были образцы **– нормы** – самих людей, носителей этой идеологии. Последовал расцвет такого жанра, как ЖИТИЕ, дошедший вплоть до стихотворной биографии Иисуса Христа. Самое знаменитое произведение XVII-го века – именно житие, "Житие протопопа Аввакума, им самим написанное".

Парадоксальность XVII века – в неразвитости, архаичности и дикости русского общества, на которое извне была наложена изысканная западная бароккальность. Действительность той эпохи, если верить В. Пикулю, иногда была такова, что в царском дворце не было стекол, вместо них – доски; придворные спали на соломе, а одевались в платья из Парижа, ели из деревянных мисок, а в подарок могли получить тончайший саксонский фарфор. Иными словами говоря, наблюдалась дикая “смесь французского с нижегородским”. Этот образ жизни наложил неизбежный отпечаток на дух литературы XVII века: с одной стороны, вопиющая косность, эстетическая неразвитость, с другой – претензии на светскость и даже стильность.

Художественная литература долго пытается держаться в старых одеяниях церковной литературы и маскирует свою суть в виде притч. Но она уже существует и очень скоро откажется от старых камуфляжных одежд. Новое содержание всегда заявляет о себе в старой форме: история демонстрирует нам это в разных областях. Например, первый автомобиль имел сходство с телегой, был подобен конному экипажу; архиреволюционные песни Демьяна Бедного писались на готовую музыку немецких маршей.

2.1.1. Первая треть ментального цикла XVII века
Категория трагического (20-53-е гг.)

Три фазы – это три категории в одном столетнем цикле. Первая фаза XVII века в ментальном плане характеризуется категорией трагического.

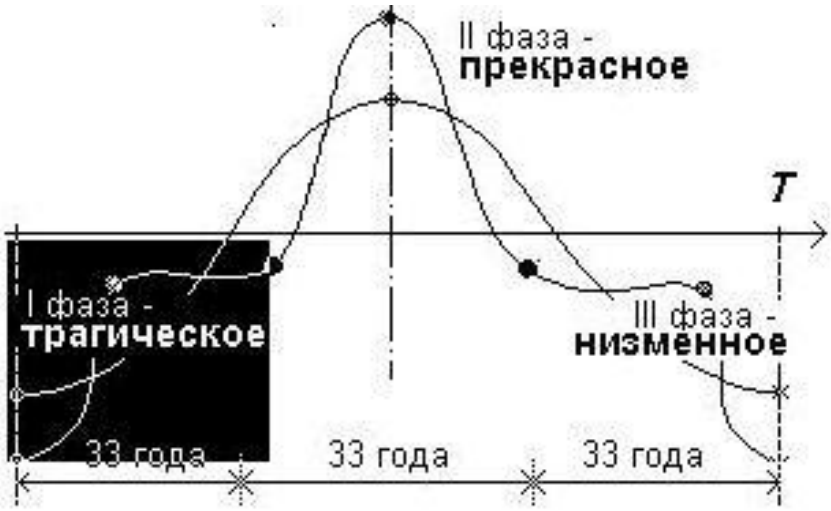

Рис. 8. Первая фаза категории трагического.

Обратимся к заметным явлениям в развитии литературы, которые позволяют сделать вывод об их неслучайности в рамках той или иной фазы 100-летнего цикла, связанной по содержанию с той или иной эстетической категорией.

Коротко опишем их важнейшие признаки:

1-я фаза: 20-53-е гг. Глобальность осмысления пространства и времени. Преобладание социального и объектного.

2-я фаза: 53-86-е гг. Уравновешенность, гармоничность. Равенство объектного и субъектного, личного и общественного.

3-я фаза: 86-19-е гг. Стремление к фантастичности, погружение в ирреальное. Преобладание субъектного и личностного.

Начало века: уникальность трагикомедии

В ранней литературе (становление + трагическое) проявляется трагикомическое, существующее в нерасчлененном единстве (наподобие первобытного синкретизма). Синкретизм трагикомического строится на основе эстетического контраста, а предельным контрастом в этом плане является соотношение “трагическое – комическое”.

Трагикомедию как жанр можно наблюдать только в первой половине любого столетия. Именно в это историческое время Шекспир, Рабле, Сервантес, Пушкин и Гете создали свои бессмертные произведения – *трагикомедии*, чем доставили последующим теоретикам литературы немало трудностей с определением жанра большинства их произведений.

2.1.2. Вторая треть ментального векового цикла – категория прекрасного (53-86-е гг.)

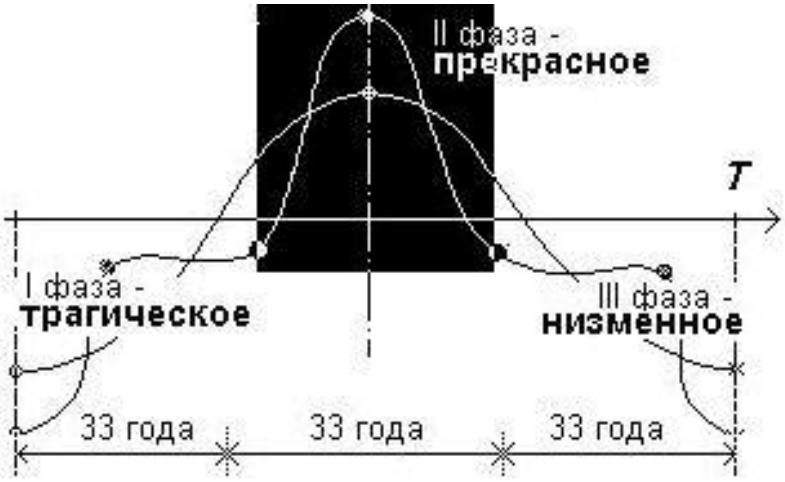

Рис. 9. Цикл категории прекрасного.

Первоначальный единый жанр трагикомедии в этом временном цикле разделился. Классицизм, тяготея к нормативности, зафиксировал в своей поэтике осмысление трагедии и комедии порознь.

Подобному разделению отдали дань практически все теоретики стиля. И мы здесь не станем касаться подробностей хорошо освещенной в литературе темы "Эстетика и поэтика классицизма", классицизма, замешанного на театральной трагедии. Обратимся к менее очевидному в том времени – к комическому.

Комическое мы трактуем как “утраченное прекрасное”. Естественным представляется тот факт, что в пределах влияния категории комического в XVII веке происходит обытовление Священной библейской истории. Она становится поводом для жанровых сцен. Даже Богородица, Христос, святые стали постоянным поводом для интерпретации в длинной цепи занимательных бытовых новелл. Примечательно, что в таких произведениях действовали личности и совсем

незначительные – иноки, воины, пахари, а если и позначительней, то нередко просто недостойные – пьяный поп, князь, продавший душу дьяволу, и т.д.

Другой вариант возникновения художественной литературы на волне категории комического – переводы, подражания и свободные импровизации по поводу переводимого. Всякое творчество начинается с подражания, и таким образом происходит освоение норм и законов светской литературы. Например, в рассматриваемом периоде XVII-го века был сделан перевод сборника забавных историй “Великое зерцало”. Дальнейший путь модификаций категории "комического" – в движении от юмора к сатире, переходящей в гротеск.

Мы уже говорили о логически заданной последовательности категорий, коррелирующихся с тремя фазами развития любого явления, по Гегелю. С этой точки зрения, следующая за категорией комического категория низменного представляет утверждение новой ипостаси духа, где новизна эстетическая обусловлена абсолютной утратой прекрасного.

2.1.3. Последняя фаза ментального векового цикла
Категория низменного (86-19-е гг.)

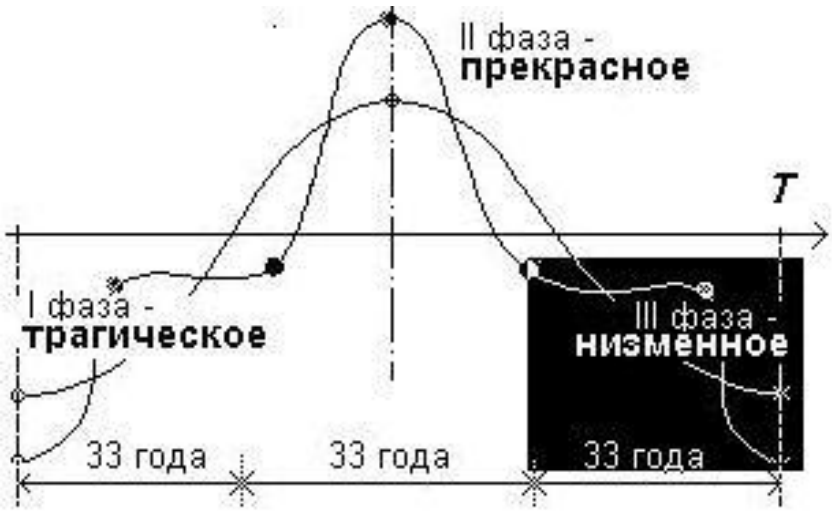

Рис. 10. Цикл категории низменного.

Ранний натурализм

Типизация жизни конкретного исторического лица, присущая последней трети ментального столетнего цикла, проявилась в повести, рассказывавшей о сыне купца Савве Фомиче Усове. Савва познакомился с дьяволом, благодаря его помощи совершал дела, выходящие за пределы возможного и обеспечившие славу, которой стал завидовать сам командующий полками. В образе Саввы как бы объединились, создавая картину строгой и лихой “служивой” России XVII-го века, мужество и сила людей. По жанру произведение перекликается с аналогичной приключенческой литературой Запада. И уже в “Повести о Фроле Скобееве” намечается линия плутовского романа, самого характерного для этой категории. Герой повести, бедный, но изворотливый новгородский дворянин, сумел жениться на дочери стольника и получить большое богатство. Он, конечно, вымышленный персонаж. “Повесть” демонстрировала образцы ловкости Фрола как хорошо устроенную систему, включая твердые знания того, сколько денег и в какие моменты нужно давать на подкуп.

В последней фазе XVII-го века усилилась тенденция создания образов преимущественно средних и низших. Примечательно то, что именно с этих произведений началась собственно художественная русская литература. Традиционная прямота характеристик России соседствовала с новомодными барочными сравнениями, аллегориями, символами. В конце XVII-го века поэт и переводчик А. Белобоцкий в стихотворной поэме живописал ад и орудия адских мучений. Тема как раз для конца века.

Интересно отметить темы, которые будут повторяться в литературе век за веком в одни и те же годы столетия (не исключая и нашего): частная жизнь монархов, мемуары, мистика, "чудеса и спасения грешных" (1690-е гг.).

В последней фазе (86-19 гг.) *любого ментального столетнего цикла* в литературе наблюдается смещение акцента с проблем государства, общества – к семье, дому, сужение пространства в менталитете до бытового. Качество литературы в этот период становится принципиально иным, представления о мире у писателей конца XVII-го века вступают в новый этап развития. Ибо дает себя знать следующий, XVIII-й, век – фаза равновесия в 300-летнем цикле.

2.2. XVIII век как фаза равновесия в 300-летнем цикле

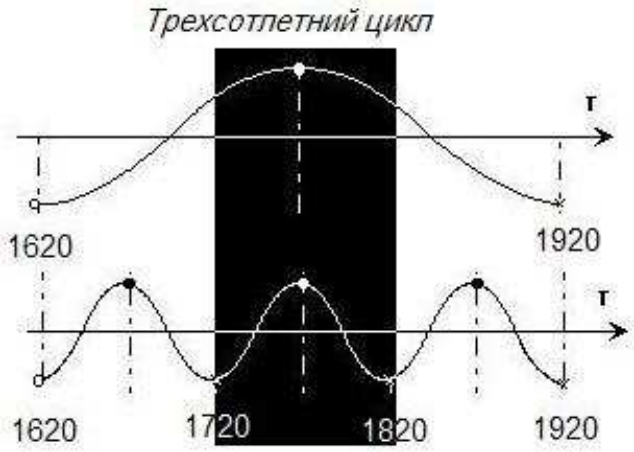

Рис. 11. Фаза равновесия 300-летнего цикла.

Мы рассматриваем эстетический хронотоп – время и пространство. Если говорить о пространстве, то трехсотлетний виток русской литературы демонстрирует движение от макрокосма к микрокосму. И это лучше всего проявилось на переходе: именно литература XVIII-го века показала взаимозависимость устремлений, взаимоперевыраженность этих миров – мира Человека и мира Вселенной. Идейное и художественное разнообразие русской литературы XVIII-го века во многом подготовило блистательный расцвет русской классики века XIX-го, открывшей психологические глубины Человека, мир его мыслей, чувств, устремлений.

2.2.1. Категория трагического.
Первая фаза столетнего цикла XVIII века (20-53-е гг.)

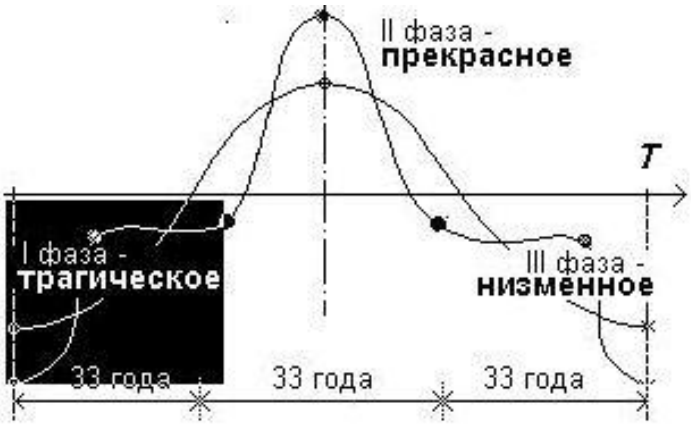

Рис. 12. Первая фаза категории трагического.

Французский классицизм XVII века стоял на абсолютизме Ришелье и Людовика XIV. Он имел во Франции две опоры: дворянскую, ставившую во главу угла служение монарху (вспомним образы мушкетеров в творчестве Дюма), и буржуазную (описанную Бальзаком). В философии классицизм нашел выражение в рационализме Декарта.

Ничего подобного невозможно обнаружить в русском классицизме. Во-первых, он опоздал на столетие; во-вторых, вместо просвещенного абсолютизма в России была средневековая монархия; в-третьих, русский классицизм расцвел в период после реформ Петра I и пытался отстоять их во время реакции и контрреформ. В-четвертых, русский классицизм был окрашен идеями просветителей, а в конце содержал даже идеи руссоизма. И, наконец, весь долгий XVIII-й век в России развивался в русле идей и принципов классицизма, в то время как французский или итальянский классицизм длился весьма недолго, как всякая мода.

XVIII-й век в русской культуре начался с теоретических идей Прокоповича, который осмыслил и нарисовал нормативную структуру не только искусства, но и идеологии.

В борьбе за осуществление петровских реформ Прокопович оставил значительное наследие как теоретик литературы. В “Поэтике” (1705 г.) и “Риторике” (1706 г.) были сформулированы основные положения его художественно-эстетических взглядов. Будучи преподавателем, Прокопович отказался от средневековой схоластики и построил свои курсы на основе изучения и духовного понимания величайших авторитетов античности (Аристотеля и Горация). Особого внимания заслуживает рационалистическая направленность его трактата в духе учений Декарта: Прокопович требовал от поэзии серьезной проблематики и высокой нравственности. У настоящей поэзии есть назначение сочинять “хвалы великим людям”, дабы “память о их славных подвигах передавать потомству”. Однако Прокопович стремился поучать не только рядовых граждан, но и преподавать уроки государственной мудрости самим правителям. Надо сказать, что он был в этом своем стремлении не одинок.

Дидактическая роль литературы, с точки зрения Прокоповича, очень велика. Ведь недаром Аристотель “поставил судьей руководительницу всех искусств и наук” – политическую философию. Но, отстаивая гражданственность искусства, Ф. Прокопович отчетливо представлял себе, что поэзия не может быть наполнена голыми поучениями. Он вполне разделял требование Горация мешать приятное с пользой.

Немало уделяет он внимания художественным средствам, с помощью которых можно добиться наибольшего воздействия на ум и чувства читателя. Существенным вкладом следует признать его трактовку таких эстетических категорий, как “подражания и вымысел” (“подражания являются душой поэзии”, т.е. речь идет практически о переосмыслении, пересоздании действительности). Возлагая вслед за Аристотелем на поэтический вымысел функцию воплощения художественной истины, Прокопович дал примечательную классификацию вымыслов, разделив их на “вымыслы самого события” и вымысел как способ, с помощью которого это событие было совершено. При последующем раскрытии многозначной роли поэтического вымысла – подражания – в художественном произведении Прокопович достиг понимания сущности художественного образа как выражения обобщенного, *типического* через конкретное, индивидуальное. Сделав жанровую классификацию, Прокопович резко противопоставил трагедию комедии: “Трагедия отличается от комедии тем, что первая изображает печальное – важные деяния, значительные судьбы выдающихся людей, последняя же, наоборот, воспроизводит достойные смеха похождения незначительных личностей”.

Если мы обратимся к трем основным эстетическим категориям, то увидим, что людей достойных, социальных героев, творцы предпочитали изображать в первой фазе столетия, а низменных – в последней. Отсюда – нормативная логика Прокоповича. Кроме трагедии и комедии Прокопович отмечал еще третий, смешанный, род: это – трагикомедия, или “трагедокомедия”, которая смешивала смешное с серьезным и грустным, выдающихся лиц – с ничтожными. Правда, жанр был отвергнут в русской драматургии эпохи зрелого периода

классицизма. Но, пожалуй, характерно, что Прокопович как драматург-практик написал свою единственную пьесу именно в этом жанре (трагедокомедия "Владимир", 1705 г.).

2.2.2. Категория прекрасного
Вторая фаза векового цикла (53-86-е гг.)

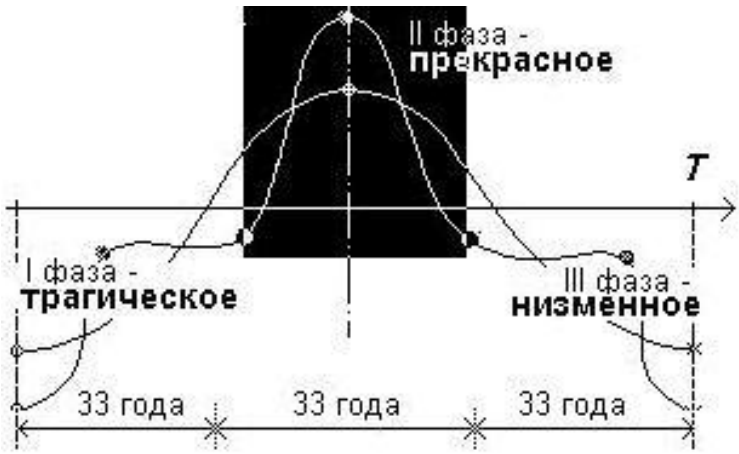

Рис. 13. Цикл категории прекрасного.

XVIII-й век продолжается творчеством М.В. Ломоносова, главным содержанием работ которого было обеспечение структуры русского языка и литературы и определение места нового литературного языка, в отличие от старославянского (риторика, грамматика, правила силлабо-тонического стихосложения). Заслуги Михаила Ломоносова и его классическое творчество не нуждаются в особом комментарии. Но обычно мы рассматриваем его как бы вне исторического контекста, не слишком задумываясь о его предшественниках и последователях. Между тем были и те и другие. И если Прокопович задал наиболее общие постулаты, законы и нормы, то титанический труд Ломоносова был воистину титаническим во всех областях, в том числе и в литературе. Он фактически создал и сам ввел в мир как литератор-творец новую конструкцию русского литературного языка.

Следующий шаг в развитии литературы осуществил Сумароков, занимаясь теоретизированием и создавая художественные произведения. Он первым начал выпускать периодические издания и приучил к ним элиту.

Сумароков – признанный классик русского классицизма. Поскольку его творчество приходится на середину века, он в своем творчестве решает проблему равновесия интересов личности и общества. Как у всякого классика, у него можно обнаружить все темы – от гражданских до интимных. Но ни те, ни другие не доминируют.

70-80-е годы XVIII-го века формируют искусство в русле уже рассмотренной категории комического. Это все тот же Сумароков, это и расцвет сатирической журналистики, это и комическая поэма Майкова “Елисей, или Раздраженный Вакх”. Стремление к жизненной достоверности в изображении действующих лиц приводит Сумарокова к “мольеровской комедии характеров” и созданию персонажей, олицетворявших реальное зло современной действительности – ростовщиков в пьесе “Опекун”.

Худяков и группа его последователей выразили разочарование в рационализме своего века и обратились к поиску новых идей. Они нашли новое в релятивизме – идее эфемерности всего сущего, что и отразилось в их творчестве.

2.2.3. Последняя фаза ментального векового цикла Категория низменного (86-19-е гг.)

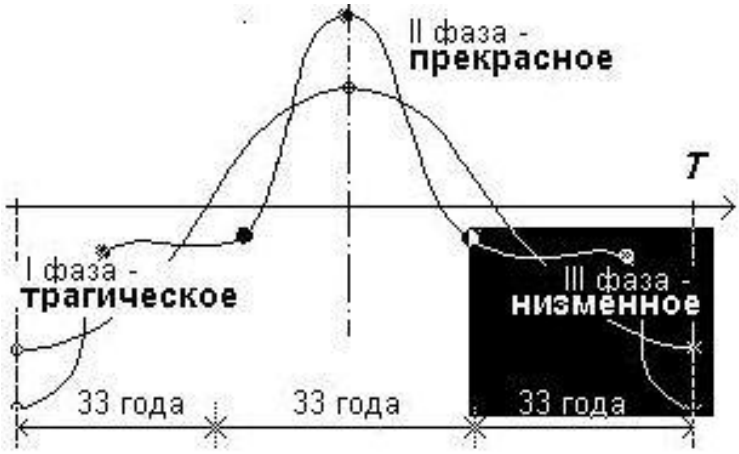

Рис. 14. Цикл категории низменного.

Сентиментализм и натурализм

В последней трети цикла снова можно наблюдать характерный акцент на чувственный мир героев. А чувство, в переводе с французского языка, звучит как “сентименто”. Это слово дало жизнь новому стилю в мировой, в том числе и русской, литературе.

Рост сентиментальной тенденции достиг апогея именно в последнем десятилетии века. Главой сентиментализма в России принято считать Карамзина, но некоторые исследователи называют Радищева, в творчестве которого как отголосок проявляются особенности поэтики сентиментализма.

Если стилистически проанализировать произведения Карамзина, то окажется, что он является сентименталистом только по видимости, а по форме жестко находится в пределах эстетики классицизма. Чувственность субъектна, но окрашена классицизмом (который сводится к абсолютизму и монархизму). “Бедная Лиза”, в принципе, воплощает всю классицистическую специфику литературы XVIII-го века, вполне органично вписываясь в ее контекст. Так что отнесение к сентиментальному жанру здесь условное.

Державин и Фонвизин тоже не преодолели классицизм как систему эстетических норм. Как ни парадоксально, первым, кто вышел за его рамки, был Радищев (который к искусству имел отношение, напоминающее отношение Чернышевского: и его творения были больше похожи на политическую утопию или антиутопию). Если чем и поражают произведения Радищева, так это натурализмом. Заметим, тенденцию натурализма (протокольно-документальное описание исторических деятелей, бытописание) мы уже обнаруживали в литературе в конце XVII-го, найдем мы ее и в конце последующих веков.

Таким образом, “обытовленная” категория комического диктует дальнейшему развитию искусства необходимость углубления соответствующего – бытового! – содержания на новом витке категории низменного в пределах столетнего цикла – до состояния завершенности. Эту плавность перехода, мотивирующего новизну эстетических оснований при смене категорий, ярко и убедительно иллюстрирует XIX-й век как замыкающая фаза в развитии 300-летнего цикла.

2.3. Третья фаза: закат

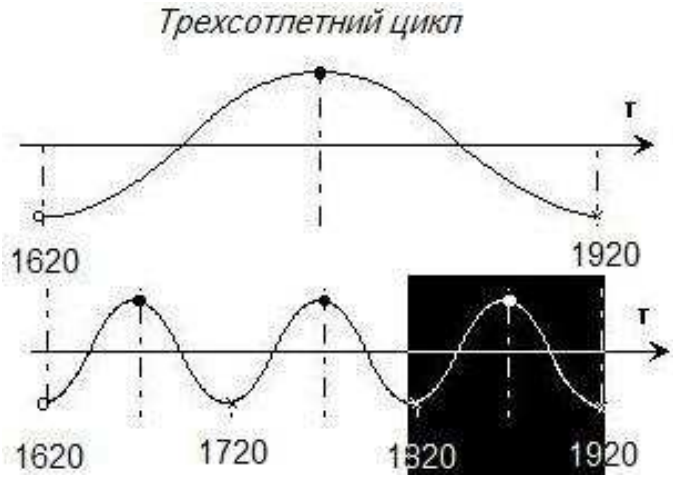

Рис. 15. Фаза заката 300-летнего цикла.

Золотой век – серебряный век

Начиная с XIX-го века, когда получает развитие литературный язык у Пушкина, в образах русской литературы происходит концентрация всеобщих, всечеловеческих смыслов. Мы можем наблюдать в результате этого процесса концентрацию всеобщего в единичном герое. Пушкинский Онегин куда глубже байроновского Чайльд-Гарольда, их сходство исчерпывается внешними признаками. Окончательно тенденция достигает уровня сверхсложности к середине XIX-го века – в творчестве Тургенева, Толстого, Достоевского и их преемника Чехова – впоследствии. Предельное выражение столь плодотворного развития – феномен серебряного века, куда можно включить и русскую философию конца XIX-го – начала XX-го века (от В. Соловьева – до П. Флоренского).

XIX-й век завершает большой 300-летний цикл художественной литературы, характеризуясь тенденцией чувственного, сокровенного, интимного, доминированием субъективного, индивидуального и являя роскошный веер формального многообразия, воплощенного именно в искусстве серебряного века.

2.3.1. Категория трагического. Первая фаза цикла

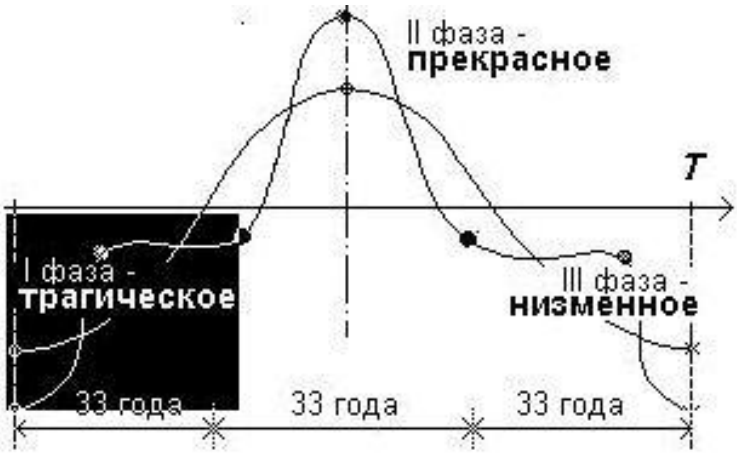

Рис. 16. Цикл категории трагического.

Остановимся на мысли, что в категории трагического обязательно проявляется тенденция к универсализму, граничащему с синкретизмом. Конечно же, в XIX-м веке это – Пушкин, который

воплощает не новый стиль, а новый тип мышления, аналог которому в прошлом веке – Феофан Прокопович. Пушкин представляет своим творчеством то самое уникальное единичное, что является универсальным потенциалом для всей современной русской литературы.

Чтобы убедиться в сказанном, достаточно взглянуть на заданные им траектории дальнейшего развития русской литературы:

- линия “Пушкин – Гоголь – Достоевский – Булгаков” представляет фантастический реализм;
- линия “Пушкин – Толстой – Чехов” задает психологический реализм;
- линия “Пушкин – Тургенев – Фет – Бальмонт – Брюсов” являет символизм.

Как сказал А. Григорьев, Пушкин – "это наше все". В Германии таким универсальным потенциалом обладал Гете, создатель, соответственно, немецкого современного литературного языка и всех линий развития.

Мы не будем здесь обращаться ко всему разнообразию золотого века русской литературы, поскольку собираемся посвятить разбору творчества каждого великого русского писателя и поэта отдельную статью. Например, одна из опубликованных работ данной серии посвящена проблеме пространства и времени в романе Достоевского “Преступление и наказание” [4]. (Запланированные публикации будут также отмечены применением методологии эстетической системогенетики, составляющей основу художественной герменевтики).

2.3.2. Категория прекрасного

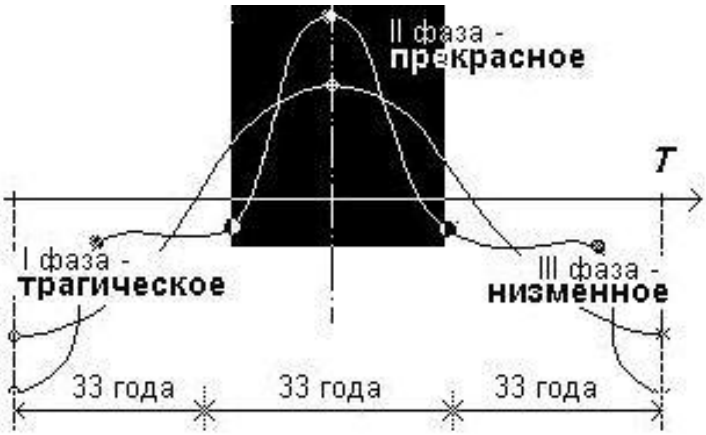

Рис. 17. Цикл категории прекрасного.

Два величайших художественных открытия находим мы в середине этого века. Лев Толстой изображает в панорамах в разнообразии развернутый в альтитуде мир (от микро- до макрокосмоса), а Достоевский открывает альтитуду в человеке, т.е. задает своим художественным исследованием обратную перспективу. В XX-м веке по этому пути последовали М. Волошин и А. Ахматова: в их поэтическом творчестве также можно увидеть подобное взаимоотражение миров.

Аналогичные процессы происходят в этом времени не только в литературе, но и в русском изобразительном искусстве. Если мы обратимся к искусству передвижников, то обнаружим здесь целый веер тем, близких по направленности к темам сто- и двухсотлетней давности. Одна из них – обытовление: от осмысления библейских сюжетов (“Христос и грешница” Поленова, “Христос в пустыне” Крамского, "Что есть истина?" Ге) – до погружения в тему народной жизни, с преобладанием мотивов нищеты, тяжелого труда и грязного, пугающего безмерной дикостью быта (Архипов. “Прачки”).

Во всех веках в истории русского искусства можно проследить совпадение одних и тех же тенденций – в одни и те же десятилетия. XIX-й век, категория комического как утраченного прекрасного: это – Салтыков-Щедрин, Островский, Чехов (обратимся в тот же период XX-го века: Г. Горин, М. Задорнов, М. Жванецкий). Драматургия Н. Островского, проза Г. Успенского могут

служить примером *последовательного обытовления искусства*. Какой бы философской глубиной ни наполнялось творчество Чехова в зрелый писательский период, мы можем наблюдать сужение интереса до одной судьбы, расследование бытовых причин (зачастую ими и исчерпывается деградация чеховского героя!) конкретно сложившейся человеческой жизни, внимание к житейской катастрофе.

2.3.3. Категория низменного

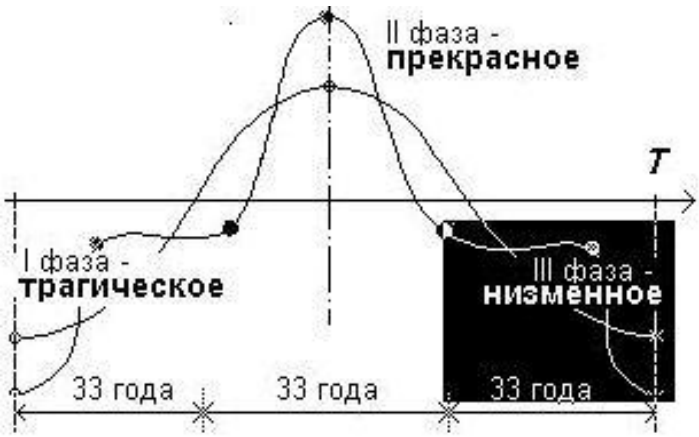

Рис. 18. Цикл категории низменного.

Символизм

Черты мистики, соединенность с натурализмом демонстрирует новый романтический стиль литературы последней трети XIX-го века (“Черный монах” А. Чехова, повести Л. Андреева, “Гранатовый браслет” А. Куприна, повести И. Бунина). Но перед нами признаки не только литературы последней фазы большого цикла – это признаки столетнего инварианта в развитии литературы и других веков, включая наш, – повторяемость характерных этапов очевидна. От сложного романтического мистицизма и насыщенного историзма путь шел к символизму и акмеизму серебряного века. В данный период было достигнуто предельно возможное выражение субъективной отделенности, всемирного и вселенского одиночества человека. И это тема не только русской литературы, однако именно в ней символизм зазвучал наиболее пронзительно. Этап символизма достаточно проанализирован в исследовательской литературе последнего десятилетия.

Ускорение развития новой литературы и насыщенность ее смыслами уже не могли внезапно пресечься, остановиться на уровне феномена Достоевского – они неизбежно проявились в плане символической возгонки, где рефлексивный смысл всей мировой культуры как бы доводится до гиперконцентрации в русском символизме и акмеизме. “Акмеизм – это тоска по мировой культуре”, – так сформулировал это понятие Осип Мандельштам. Но если Достоевский еще воспринимается на Западе как загадка, то сверхсложность нашего серебряного века Западу просто недоступна, по признанию многих мастеров западной литературы.

3. Иллюстрация применения метода

3.1. Педагогическое “лирическое отступление”

Многомерный анализ произведений – тонкая педагогическая работа. Даже небольшой опыт преподавания с позиций изложенного метода показывает, что тонкую работу можно сделать грубо, топорно. Достаточно для этого свести всю сложность анализа нескольких уровней (300 лет – 100 лет – 33 года) до плоского представления параметров только одного уровня – и мир предстанет как унылое повторение все тех же признаков век за веком, как “беличье колесо истории”, по Герцену.

Следует заметить еще раз, что нельзя одномерно подходить к набору применяемых нами индикаторов, их работа обнаруживается только в совокупности нескольких разноуровневых циклов. Каждый прожитый человечеством век чем-то уже не похож на предыдущий, поскольку он является всегда специфическим, неповторимым наложением фаз в циклах нескольких уровней. Наслоение индивидуальных отличий создает своего рода веер признаков конкретной фазы на протяжении всех веков без исключения: например, если мы говорим о стиле и категории, то декаданс трагического I века, III-го, XIII-го, XIX-го веков предстает как разное и неповторимое. Обнаруживая определенное сходство, наличие общего (“декаданс трагического”), мы должны теперь подчеркнуть особенности этих веков. В совокупности мы выполняем здесь главную обязанность науки, по Гегелю: находить сходное в различном и различное в сходном. Веер конкретных признаков литературного произведения представлен как неповторимое разнообразие единого. Неповторимость порождается, с одной стороны, проявлением закономерности большого 300-летнего цикла – различением трех фаз (становление, равновесие, закат, или завершение), с другой – качественной разницей веков, сменой ментальных категорий и стилей внутри данных категорий. Умение выявить историческую неповторимость в произведении – “высший пилотаж” многомерного эстетического анализа.

Во избежание его формализации всегда необходимо иметь в виду конкретную циклическую периодизацию при рассмотрении художественного произведения; важно помнить, что ориентация на показатели стиля, категории не самоцель, она не дает исчерпывающего представления о художнике и его творчестве и не обогащает наш взгляд на шедевр и его творца ни своеобразием эстетического феномена, ни глубиной, ни постижением закономерностей. Наоборот, такое исследование даст поверхностное, схематичное представление о литературе. И только учет многомерных особенностей временной фазы, ее эстетическая характеристика будут способствовать выявлению сущности, многообразия и уникальности того или иного художественного явления.

Обратимся к XIX-му веку, чтобы продемонстрировать его специфику в контексте большого цикла. Выше были обозначены основные "силовые линии" эстетического анализа, но этим мы лишь наметили траекторию исследования. Анализируя его уникальность, указывая приметы новизны, мы всегда будем находить в этом веке новое – настолько он богат! Одновременно хочется показать и другое – бесконечность граней эстетического анализа через синтез. Метод художественной герменевтики – это возможность увидеть мир заново ***“сквозь магический кристалл”***.

3.2. Феномен русской литературы XIX века

Специфика последнего века 300-летнего цикла – в сложности формы; таков результат ее накопления в течение двух веков, который проявляется во множестве черт, например в жанрах. Простота первого века, отработка классических жанровых форм во втором и, как итог, – усложнение жанровой формы в последнем веке. Общая тенденция (усложнение) накладывается на локальную, частную. Рассмотрим, к каким результатам это приводит.

Что представляет собой век XIX-й с позиции нашего времени? Важнейшим показателем является “переход количества в качество”. В рамках 300-летнего цикла нужно признать данный век особой фазой: все, что представлено в нем, является результатом накопления всех возможных тенденций, проявившихся в течение двух предыдущих веков. Но это одна сторона – подведение итогов и новый синтез. Есть и другая – человеческое измерение, психологизм и утонченная рефлексивность этого века. Так возникает его неповторимость. Как говорится, все познается в сравнении. Попробуем применить метод сравнения, чтобы оттенить специфику следующих друг за другом столетий. Понимание логики развития литературы обогащает нас возможностью различать два вроде бы соседствующих, но отстоящих друг от друга на “почтительной дистанции” века: XIX-й век предстает как конец большого цикла, воплотившего в себе мощность энергии трехсотлетнего развития литературы, и XX-й век – как начальная стадия (становление,

зарождение, зачаток и тому подобные состояния, характерные для первой фазы большого эстетического цикла).

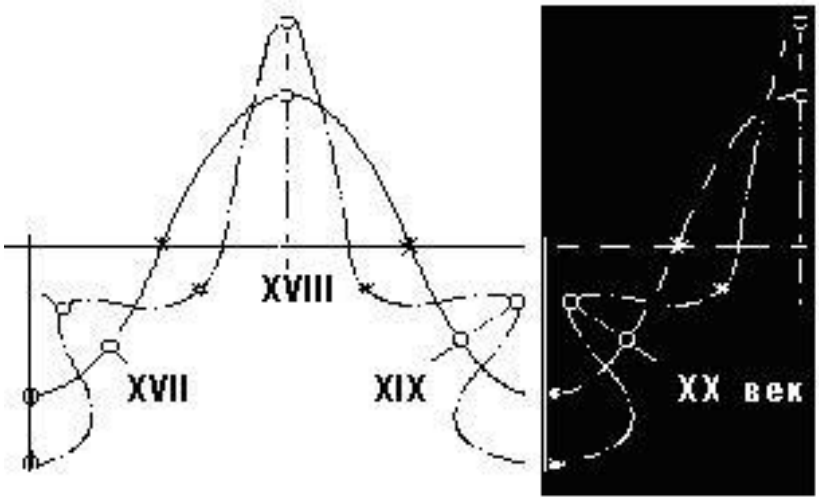

Рис. 19. Место XX века.

Можно поставить внушительную вертикаль между XIX веком, завершающим целый эстетический период (XVII-XIX века), и веком XX, являющимся, по сути, новой ипостасью, началом принципиально нового большого витка. Мы видим, что, по сравнению с прошлым веком, по всем формальным параметрам XX век представляется обедненным, хотя он начинает восхождение на более высокий качественный и содержательный уровень. Такое противоречие – упрощенность формы при усложнении содержания – есть важнейшая примета уходящего XX века. Конечно, он проигрывает в сравнении с предшествующим веком. Но только ли большевики тому виной? Не стоит ли за этим нечто более глубокое и закономерное? Попытаемся осветить этот вопрос.

Чтобы понять суть достижений XIX-го века и специфичность века XX-го, необходимо проанализировать ряд характерных явлений в логике большого цикла.

Отношение к русской литературе XIX-го века как к вершине, бесспорно, имеет основания: она сформировала устойчивое представление о великой русской литературе во всем цивилизованном мире. Но почему это произошло, что стало причиной взлета, остается за рамками традиционного анализа, не описано как закономерность. Метод художественной герменевтики ценен тем, что вскрывает эту закономерность, делает ощутимыми особенности и указывает на причины движения литературы к этому пику. Наш анализ позволяет объяснить (хотя бы в какой-то мере, хотя бы предложить в качестве версии!) явление, которое просто констатировано, признано непостижимым феноменом, – литературу XIX-го века. Для этого “прочертим” звездный пунктир из великих имен создателей шедевров и кратко охарактеризуем достижения, которые демонстрируют логику эволюции и новизну художественной мысли.

3.2.1. Начало векового цикла
Жанровый синтез

Первая фаза, категория трагического. Здесь должен фигурировать космизм мировосприятия, но космизм новый, очеловеченный. В романе “Евгений Онегин” это начало заявлено сиянием небесных светил, контрастом света и тьмы в их непрерывной игре и смене друг друга, обращенностью к мирозданию как автора, так и героини романа, общим вселенским масштабом романа, осмысляемым поэтически и философски. Этому пушкинскому феномену (апофеоз космизма) посвящена наша специальная работа – так он значителен. Обратим внимание, что сам жанр романа в стихах указывает на стремление Пушкина найти адекватно сложную форму для воплощения богатого смыслами нового содержания XIX-го века. Это закономерно для

трагического в заключительной фазе большого, 300-летнего, витка: его специфика требует обогащения классических форм. И подвижность жанров Пушкин демонстрирует повсеместно, передавая ее по эстафете последующим писателям и поэтам.

От его “романа в стихах” – прямой путь к “поэме в прозе” Н.В. Гоголя (“Мертвые души”). Можно анализировать и далее феномен перекрестного обогащения жанров в XIX-м веке и задаваться вопросом: какого жанра произведение “Война и мир”? Нам важно подчеркнуть и другое – уже в следующем, XX-м, веке ничего подобного в фазе трагического мы не найдем: лаконизм и строгость стиля, преобладающая традиционность и даже архаизация жанров – вот те черты, которые мы обнаружим в творчестве и В. Маяковского (“Левый марш”), и А. Блока (поэма “Двенадцать”), и М. Булгакова (роман “Белая гвардия”). В цикле трагического XX-го века мы увидим все необходимые параметры, характеризующие абсолютно новый менталитет: и вселенский масштаб пространства, и обращенность к будущему – жизнь ради него, и приоритет общественного над личным, и предельное композиционное напряжение. Все это новое представлено аскетично, с преобладанием рационального и прагматического (вспомним “телеграфный стиль”), – такова логика развития литературы в фазе категории трагического в первом столетии нового большого цикла.

3.2.2. Три разновидности категории трагического

Первая фаза (категория трагического) всегда характеризуется обращением к жанру трагедии. Достаточно вспомнить французский классицизм XVIII-го века, где проявилась аналогия с Древней Грецией, чтобы убедиться: как только возникает устойчивый мотив гражданственности (эпоха Перикла, французский классицизм, время Пушкина), трагедия сразу выходит на передний план.

“Трагическое” и “трагедия” – это естественное сочетание воплощаемого (менталитет) и способа, формы воплощения (жанр). Вроде бы это очевидно, но в каждом веке можно видеть предельно своеобразное воплощение такой связи. В рамках 300-летнего цикла различимы 3 специфических варианта обращения к трагедии: XVII век – “трагедокомедия”, XVIII век – классическая форма трагедии (как преобладающий жанр на фоне других, выделенных в чистом виде жанров), XIX век – попытка уйти от классической трагедии через соединение (скрещивание) ее с другими жанрами. Но если эта закономерность устойчива, то она должна повториться: какие-то существенные черты первого века рассматриваемого 300-летнего цикла должны обнаружиться и в первом веке нового большого витка. В этом смысле параллель между XVII-м и XX-м веками может выглядеть неожиданной, но не настолько, чтобы мы не могли обнаружить черт очевидного сходства.

Феерический взрыв духовной и светской литературы XVII-го века повторился в столь же феерических формах в начале XX-го века. Мы уже говорили, что в раннем рационализме мир обнаженно предстает во всей его библейской глобальности. Происходит очевидный пересмотр и инвентаризация всего космоса – и природного, и социального, и человеческого. Если в XVII-м веке это вылилось в издание огромного количества “Космографий” и прочих “графий”, то в XX-м разворачивается глобальная ревизия не только полученного большевиками наследства, но и духовного космоса (прежде всего!). Такая высокая плотность сведений и мыслей о мире – всечеловеческая: она не может вместиться в одного героя или для нее требуется сверхгерой. В XVII-м веке это – Бог и его Сын, ибо Священная история еще только начинает становиться светской. И если попытаться определить жанр Евангельской истории, то это – трагедия, написанная в форме хроники.

В рассматриваемый период XX-го века в литературе обнаруживается абсолютно новый феномен, проявляющийся, например, у Маяковского. Он не заимствует жанры, как Симеон Полоцкий, а уже смело творит их, поскольку опирается на трехвековой опыт русской литературы. У него в послереволюционный период отсутствует один герой – в его произведениях живет герой-масса. Маяковский гордится, что его марши и частушки поют массы, и герой-масса особенно явно проявляется в его драматургии, в театре – в постановке его феерий В. Мейерхольдом. Близость к

Библейской истории и хроникальность происходящих революционных событий как всемирных подчеркивает не только Маяковский (“Семь пар чистых, семь пар нечистых”), но и Блок (“Впереди Исус Христос”).

Новое явление (отсутствие одного героя и приравнивание текущих событий к библейским) имело в искусстве множество воплощений и иного рода. В качестве примера можно привести первые революционные праздники, являвшие глобальное массовое действие с ориентацией на будущее и потому требовавшие некоего синкретического жанра. Используя выражение Н. Крупской, назовем это явление “естественной революционной театральностью” и определим его важнейший признак – глобальность мировосприятия, осмысление страной себя в контексте исторического времени. Но, по сути, то же мы говорили и о XVII-м веке – аналогии очевидны.

Каков же вывод? Одинаковые фазы (начало большого цикла) используют сходные жанры и формы выражения. Но обнаружить это общее, разделенное тремя веками, труднее, чем увидеть различия.

Далее библейская трагедия XVII-го века переходит в классическую трагедийную форму века XVIII-го. И если о классицизме и роли трагедии в классицизме написано много, то вопрос о специфике трагедии в последнем веке освещен скудно.

3.2.3. Специфика трагического при завершении большого цикла

Особенность трагедии XIX-го века как завершающей стадии 300-летнего витка – в ее синтетической природе (третий вариант!). Начало – это, конечно, Пушкин, и трагедии Пушкина ставят в наших театрах по сей день. Мы же обратимся к его “Маленьким трагедиям”, поскольку они ярко демонстрируют специфику XIX-го века как последней фазы большого цикла: выделение всех “вечных”, инвариантных, ситуаций и создание на этой основе единого произведения: знаменитые “Маленькие трагедии” есть разное, соединенное в одно. Анализ – прямо по Гегелю – через синтез.

Итак, трагедии как примета начала XIX-го века, начала фазы заката. Пространство в них – уменьшенное, сами трагедии – “Маленькие”! Проявилась здесь и тенденция подведения итогов, переосмысления того, что было в прошлом. В “Маленьких трагедиях” Пушкин проверяет на прочность так называемые “бродячие сюжеты” мировой литературы. С одной стороны, он как творец “открывает” век, с другой – это век подведения итогов. Отсюда – смелость и простота Пушкина, поэтому “бродячие сюжеты” представлены и как своеобразный итог развития европейской литературы, и как новые сюжеты.

У Пушкина сама тенденция “подведения итогов” применена несколько прямолинейно, структурно: он использовал мировые сюжеты для создания вариаций на их темы, конечно, при этом обогатив их новыми смыслами. Приоритет духовного перед материальным (столь отличающий русскую культуру) предельно четко проявляется в творчестве Пушкина – в любом его произведении. Например, в трагедии “Каменный гость” звучит мотив духовного угасания, умерщвления души человека через девальвирование им чувства. Любовь – ценность духовная, утраченная героем, – мстит за себя тем, что превращает его в духовного мертвеца, которому все надоело. И та же трагическая дилемма в “Скупом рыцаре” – меняется только страсть. Можно сказать, что единство “Маленьких трагедий” обеспечено за счет приема “вариаций на одну тему”. Опустошен Фауст, опустошен Дон Жуан, опустошены скупой рыцарь и Сальери – и только порыв из этого мира пустых страстей (“Есть упоение в бою”) звучит как призыв к борьбе за право выбора личной свободы.

Та же тенденция синтеза, соединения, обобщения применена Пушкиным в совершенно другой сфере и прославила его едва ли не более всех прочих. Мы с детства знаем его сказки (“Что за прелесть эти сказки!”), но как-то не приходило в голову, что фольклор в той же мере явился объектом изысканий для Пушкина, как и вся мировая литературная классика. Особую значимость и здесь он придавал бродячим сказочным сюжетам. Анализируя фольклор, поэт создал удивительную и насмешливую имитацию – “Песни западных славян”. И здесь Пушкин изучал структуру, устройство, основные сюжеты, язык, композицию, одновременно синтезируя их в

своих вариациях. Примечательно, что в аналогичный период в Германии подобный эксперимент блестяще удался Гете: он написал под влиянием фольклорных мотивов поэму “Рейнеке-лис”.

Пушкин не одинок – целая плеяда русских сказочников творила параллельно с ним. Не говоря уже о Крылове, фольклор в то время вдохновил русских писателей на создание немеркнущих шедевров: П. Ершов в 1834 году написал сказку “Конек-горбунок”, В. Даль – ”Были и небылицы” (1833-1839), сказки (1846), А. Погорельский – сказку “Черная курица, или Подземные жители”, В. Одоевский – “Сказки и повести для детей дедушки Иринея” (1838), С. Аксаков – яркую, незабываемую сказку “Аленький цветочек”. Список можно продлить, доказывая, что в трагическом всегда фольклор получает импульс к расцвету, поскольку именно он представляет всеобщую основу литературы того или иного народа. Но есть еще одна особенность у фольклора. Фольклор – это прошлое, а в трех витках 300-летнего цикла доминанта распределяется так: будущее – настоящее – прошлое. Следовательно, в XIX-м веке должно преобладать прошлое, а прошлое фиксируется в народной ("фолк") памяти в форме фольклора. Важнее всего то, как и для чего осмысляется и используется фольклор. Для Пушкина и Гете он выступал как источник формирования нового литературного языка. Для их последователей – уже в другом качестве.

Удивительно красочно использован фольклор в творчестве Н.В. Гоголя. В 30-е годы он создал “Вечера на хуторе близ Диканьки” и “Миргород”. Словно продолжая творческий синтез Пушкина, Гоголь обобщил украинские фольклорные мотивы, воплотив богатейшие по фантазии, полные чудес сюжеты в прозаическом варианте.

Во многом идя вслед за Пушкиным, Гоголь создавал свои произведения в жанре трагикомедии (“Ревизор”, “Мертвые души”): по жанру их можно было бы назвать комедиями, по сути же это были трагедии пустоты (“Единственный положительный герой – смех”). Используя в дальнейшем лексику В. Белинского, которая, кстати, чрезвычайно симптоматична для трагического – в силу ее предельной социальной заостренности, можно констатировать, что “положительного героя” в произведениях Гоголя нет.

33-хлетний цикл трагического отличается, как было уже сказано, преобладанием всеобщего с оттенком тирании, и в этом смысле “николаевское” правление в ряде черт похоже на последующее сталинское. Оно начинается также с уничтожения оппозиции – разгрома декабристов в 1825 году. К счастью для русской литературы, художественные журналы переживали период становления, и никто не подозревал, что они окажутся сильным идейным оружием. Именно в это время вспыхивает яркая звезда Виссариона Белинского, а затем – Николая Добролюбова. Белинский, с его социальным пафосом, созвучным времени, стал основоположником социальной критики литературы – характерная примета архаики трагического! И спустя 100 лет, резонируя менталитету архаики трагического, он становится классическим примером для подражания в “Социологической поэтике” (Б. Арватов), позже – в социологически ориентированной художественной критике сталинского времени.

3.2.4. Развитие синтетических начал в категории прекрасного

Пик творчества И.С. Тургенева приходится на переходный момент, от декаданса трагического – к архаике прекрасного (“Записки охотника”) и романтизму прекрасного (“Рудин”, 1855; ”Накануне”, 1859; “Отцы и дети, 1863). Его творчество – это время “оттепели”, если говорить на языке журналов того времени. Тургенев мастерски подвел итоги всех значительных достижений мировой литературы, где особо заявил о себе психологический реализм. Однако писатель творил в ранний период категории прекрасного, когда сделанное им обобщение еще не могло проявиться более ощутимо в его собственных трудах, хотя высокий художественный уровень уже заявил о себе в “Записках охотника”.

Ранние произведения Л.Н. Толстого – “Севастопольские рассказы”, “кавказский” цикл – по тенденции сходны с тем, что расцветет в 60-е годы XX века, – военная проза Э. Казакевича, В. Быкова, К. Симонова, мемуаристика (Г. Жуков “Воспоминания и размышления”). Но очень стремительно – и это вообще свойственно писателям на границе романтизма и классики

прекрасного – Толстой прогрессирует к крупным синтетическим формам, вершиной которых явилась эпопея “Война и мир”. Если обобщить, то этот роман можно воспринять как подведение итогов развития всей мировой литературы. В нем можно обнаружить любой жанр, любые классические темы. Его стилистика многообразна и очень насыщена (анималистические, портретные зарисовки, натюрморты, интерьеры, пейзажные – земные и небесные, а также космические – панорамы). В этом смысле “Война и мир” – концептуальный роман, он синтезирует все жанры: здесь много самостоятельных этюдов, портретов и групповых портретов, жанровых, батальных, исторических сцен, фантастических и аллегорических описаний. В романе есть прозрение, предсказание, есть глубинный философский пласт, что и делает его неповторимым произведением. Особую роль в романе играет созданная научная картина мира: писатель предъявил собственное видение мироздания, космоса, модели Вселенной и взаимоотношений человека и мира. Кроме того, в нем сплавлены трагедия, комедия, драма (драматургическое произведение), эпос, лирика, он полиязычный и вмещает весь обозримый мир.

Это произведение ярче всего позволяет представить, что такое классический стиль категории прекрасного. Любые попытки подражать такому роману в иных фазах времени бессмысленны, что и доказывает вся последующая история не только русской, но и мировой литературы.

Богатство и многообразие этого универсального произведения объясняется не только тем, что перед нами – классика прекрасного, но еще и тем, что мы исследуем **последний** век 300-летнего цикла – век многообразия, разнообразия и подведения итогов: тот факт, что XIX век – фаза завершения цикла, означает одновременно и переход количественных достижений в качественные. И если величие Толстого – в глобальном синтезе известного, то качественный прорыв русская литература совершила в сфере, неизвестной Западу.

Ф.М. Достоевский подвел итоги развития литературы уже в совершенно ином ракурсе. Если взгляд Толстого изначально был взглядом документалиста, наблюдателя извне, то взгляд Достоевского можно определить как взгляд из глубины человека, взгляд изнутри. Потому и меняются у Достоевского структура времени и пространства и круг тем, связанных с проблемой “личность и общество”. Писатель на новом витке времени подводит итоги всей мировой литературы в сфере, которая больше всего интересна ему, – психологической (сфере "психо" – "души"). Это направление развивалось в светской литературе фрагментарно, поэтому Достоевский не столько синтезировал имеющийся опыт, сколько выступил первооткрывателем особого, герметически закрытого мира – человеческого “Я”. Недаром Достоевского относят то к мистическим, то к религиозным писателям: сфера души впервые осмыслена именно им.

Влияние Достоевского на мировую литературу оказалось столь мощным, что фактически его называют создателем мифа о загадочной русской душе, хотя на самом деле он исследовал своим художественным методом человека вообще. Это подтвердили те, кто пошел за ним: Кафка, Фолкнер, Камю.

Совершенно неоцененным остался вклад в мировую литературу русских писателей периода категории комического. В мире практически неизвестны Островский, Салтыков-Щедрин, Гончаров, творившие в “эпоху застоя”. Застой настолько специфичен для России (и, может быть, только для России!), что понять чудовищный образ Иудушки Головлева или трагедию Обломова может лишь русский человек. Но это – особая тема.

Невинный юмор Антоши Чехонте, переходящий в трагифарс, уже значительно ближе к традициям мировой юмористической и сатирической классики. Чехов получил такое признание, какого не был удостоен при жизни ни один русский писатель: его ценили на Западе наряду с Бернардом Шоу и Генриком Ибсеном. Именно у них постоянно звучит ключевое слово этого века – “рефлексия”.

3.2.5. Окончание века

Тенденция своеобразного подведения итогов (или, точнее, всеобщей рефлексии мировой культуры) была заявлена уже в начале века в литературе Пушкиным – и он открыл золотой век. А

в конце века ее продолжил, как в философии, так и в литературе, В. Соловьев, став провозвестником и идеологом серебряного века. В последнее столетие подводятся итоги – такова циклическая логика. Но завершающая фаза последнего века 300-летнего цикла должна была породить нечто совершенно особенное. Это особенное – линия русского символизма, переходящего в акмеизм. Подведение итогов продлится в литературе до акмеизма включительно, который, как сказал поэт, “есть тоска по мировой культуре”. Век начался с рефлексии мировой культуры и завершился... тоской по ней же! Это понять не просто – очень тонкая нить связывает Тютчева и Фета с Блоком и Мандельштамом.

Истоки нового современники не всегда способны понять и оценить. Тихо звучавшая на фоне таких громких поэтов, как Некрасов, поэзия Афанасия Фета нашла свое продолжение в уникальном художественном явлении серебряного века. Специфика этого феномена настолько русская, что невозможно назвать в мировой литературе этого времени ничего такого, что хотя бы отдаленно напоминало подобный фейерверк выразительности и богатства мыслей и чувств.

Русский символизм, в отличие от французского, рождался не как игра, не как формальное явление, а как подведение итогов развития культуры символов в мировом искусстве. Поначалу ничто не предвещало новых глубин: игривые эксперименты со звукописью и формальное подражание позволяли отождествить ранний русский символизм с французским. Однако очень скоро от внешних тенденций сходства не осталось и следа. В. Соловьев закончил подведение итогов всей западной философии и призвал идти дальше. Как эстетик и критик, он прозорливо отметил присутствие восточных, индо-восточных мотивов уже у Бальмонта и Брюсова (есть они и у Тютчева). Если говорить предельно упрощенно, то именно восточная культура символа, рассмотренная через западную традицию, как раз и породила тот специфический феномен, который представлял основное содержание русского символизма и даже всего серебряного века в целом. То был уже не просто синтез, а синтез глобальный – синтез двух мировоззрений в новое.

Логика движения от символизма к акмеизму заключалась в том, что, достигнув предела сложности смыслов в символе, символизм начал переходить через грань, за которой его восприятие даже очень подготовленным читателем становилось просто невозможным. Любая система достигает в эволюции предельного состояния сложности, при котором происходит качественный скачок. Качественным скачком в нашем искусстве стал акмеизм. Сохраняя спрессованную содержательность символов, достигнуть простоты выражения в форме – такова эстетическая платформа появившегося после символизма нового искусства.

Не удивительно, что явления, аналогичного акмеизму, невозможно обнаружить ни в одной развитой стране того времени. Только через два десятилетия – в поэзии Рильке, в гораздо более бедном, но прославленном западном аналоге, появятся те же мотивы.

Синтетическая специфика русской культуры XIX-го века очень скоро дала о себе знать в неожиданных направлениях: в русском футуризме, особенно в поэзии Велимира Хлебникова, где как бы ставится точка этой тенденции подведения итогов всей мировой культуры. У Хлебникова слово приравнивается к энергоформуле, а буква – к числу. Это – "Слово до Творения", слово, содержащее в себе спрессованный потенциал всех возможных будущих смыслов.

Заключение

Мы стремились показать, что трехвековой цикл задает специфику всей русской литературы, направляет ее движение от **объективного**, через **равновесие объективного и субъективного**, к абсолютно **субъективному** содержанию. Это придает каждому веку и каждой фазе века свою неповторимую окраску. Суть развития русской литературы, специфика каждого из циклов проявлены в произведениях конкретных творцов. То общее, на что было направлено внимание в нашей работе, заключается в утверждении, что *каждый век – повторение одной и той же матрицы, инварианта, обогащаемого всякий раз новыми смыслами.*

Все три века русская литература формировалась как бы в вакууме по отношению и к русской жизни, и к художественной жизни Запада. В силу своей герметичной специфики она

заняла особое место в контексте мирового развития. Но только в XIX-м веке она достаточно созрела в данном качестве, чтобы обобщить и превзойти всю западную литературу.

И если упростить культурную ситуацию в России в целом, то можно представить ее в начале трехсотлетнего витка так: косная, рутинная, на уровне средневековья, жизнь в России – и очень ограниченный элитарный круг людей, озабоченных тем, чтобы впитать, переплавить в русском сознании и воплотить в новом варианте все западное быстро, почти стремительно. И уже здесь, как мы отмечали, русское восприятие западной культуры было принципиально взглядом со стороны, освоением без погружения в западный менталитет, подчеркнуто условным. Светская литература в России на самом деле была литературой рефлексивного типа. Содержательно Западу она вообще не подражала, а стилистические подражания были формальными. Такое мнение возникло у нас при исследовании данной темы вопреки утвердившемуся взгляду на русскую литературу раннего периода как на литературу, “подхватывающую” веяния иноземных стилей.

Главный вывод состоит в том, что русская культура изначально сформировалась как рефлексивное зеркало мировой культуры в силу особой, "догоняющей", тенденции в истории России. Причем, в отличие от Запада, в России возникла рефлексивная культура, не рационалистическая, а эстетическая. В течение двух веков шло невидимое накопление сил для проявления этого качества.

Если отразить этапы накопления схематично, получатся "кирпичики", складывающиеся в ступени: век – кирпичик, век – ступенька в новое. Схема как бы иллюстрирует философский тезис о накоплении количества, без которого невозможен скачок качества. Она наглядно показывает, что в любом произведении XIX-го века обязательно присутствуют "слои прошлого", независимо от того, видимы они или скрыты в культурной спрессованности смыслов.

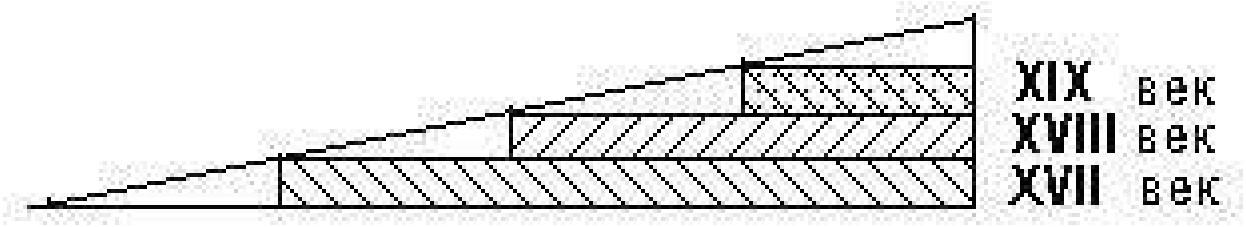

Рис. 20. Сложение слоев-тенденций по векам.

Взрыв накопленного путем рефлексии произошел в XIX-м веке. Он был полной неожиданностью для Европы: достаточно напомнить о том, что для Запада феномен Толстого и феномен Достоевского остаются непостижимыми, а наиболее интересные в духовном отношении западные писатели считали своими учителями именно русских писателей XIX-го века (Уильям Фолкнер, Габриэль Маркес, Альбер Камю).

Вывод заключается в том, что русская культура является не просто рефлексивной в масштабах одной страны – она осуществляет рефлексию мировой культуры. Как подчеркивает Н.Н. Александров, “Россия вообще выступает единственное местом на планете Земля, где происходит глобальная рефлексия (рефлексия мирового развития!), и в этом – космизм русской культуры” [2]. Рефлексия эта ментальная, т.е. рефлексия, наблюдаемая в русской культуре, происходит на уровне менталитета всего человечества. Доказательством этой рефлексивности является логика развития русской литературы, т.к. в западном менталитете рефлексивная культура не играет такой роли, как у нас. ”Поэт в России больше, чем поэт,” – как объяснить это вечно благополучному Западу?

Литература:

1. *Александров Н.Н.* Формула истории. – Кострома: Изд-во КГУ, 2000. –516 с.

2. *Александров Н.Н.* Экзистенциальная системогенетика. – Кострома: Изд-во КГУ, 2000. – 750 с.

3. *Александров Н.Н.* Эволюция искусства (системогенетический очерк). – Кострома: Изд-во КГУ, 2000. – 475 с.

4. Зырянова Т.В. Хронотоп – пространственно-временные отношения, определяющие литературу как особую область художественного (на материале романа Ф. Достоевского "Преступление и наказание"). / / Системогенетика и учение о цикличности развития – Тольятти: Изд-во Международной Академии Бизнеса и Банковского Дела, 1994.

5. История русской литературы XI-XX веков. Под ред. Курилова А.С. – М.: Наука, 1983.

6. Каплун А.И. Стиль и архитектура. – М.: Стройиздат, 1985.

7. Михалкович В.И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. – М.: Наука, 1986.

8. Субетто А.И. Социогенетика. – М.: ИЦ ПКПС, 1994.

9. Субетто А.И. Системная парадигма и системогенетика. // Системогенетика и учение о цикличности развития. – Тольятти: Изд-во Международной Академии Бизнеса и Банковского Дела, 1994.

10. Чижевский А.Л. Физические факторы исторического процесса. – Калуга: ГУБЛИТ, 1924.

11. Чижевский А.Л. Земное эхо солнечных бурь. – М.: "Мысль", 1973.