Т.В. Зырянова

МЕНТАЛЬНЫЕ СМЫСЛЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ





Очерк посвящён осмыслению закономерностей развития русской литературы. Трёхстолетний цикл Нового времени рассматривается как ментальное целое. Анализ позволяет убедиться в том, что даные закономерности инвариантны в истории, причём для любых циклов: 1000-летних, 300-летних, 100-летних и т.д. Для студентов, аспирантов, преподавателей, научных работников и для всех, кто интересуется новыми подходами в гуманитарной сфере.

Т.В. Зырянова

МЕНТАЛЬНЫЕ СМЫСЛЫ ЛИТЕРАТУРЫ

очерк

Нижний Новгород
2025

Проект оформления книги: *Т. Зырянова*
Художник: *Е. Левинская*

Зырянова Т.

Ментальные смыслы русской литературы: очерк/
Татьяна Зырянова

Татьяна Зырянова, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление.....2

Циклический пакет и его возможности
в исследовании литературы.....3

Системогенетика
как ключ к постижению
ментальных закономерностей в литературе.....9

Синтетичность срединного цикла.....15

Приоритеты рационального и объектного
в фазе становления
ментального столетнего цикла XIX века.....29

Приоритеты иррационального
и субъектного в последней фазе
ментального столетнего цикла XIX века.....40

Ментальная характеристика XIX века
в контексте 300-летия Нового времени.....47

Ментальная характеристика XIX века
в глобальном масштабе тысячелетия.....48

Бифуркационная точка –
конец 300-летнего цикла.....53

Заключение.....57

Литература.....59

Вступление

Данная работа демонстрирует развитие системогенетических идей в области исследования литературы [11].

С нашей точки зрения, в системогенетике ценными являются универсальный синтез методов из множества областей знания, поиск инвариантов. В основном эти новые методы накапливались в естествознании, частично – в социальной сфере [10]. Грандиозность и методологическая все-общность данного *интегративного научного комплекса* не вызывают сомнений. Более того: комплекс обеспечивает реальную возможность создать единую теоретическую платформу для социогуманитарного массива знаний в целом, с плодотворными последствиями для систематизации разных областей этой необъятной сферы [1; 8; 10], особенно если обратиться к открытым законо-мерностям в развитии литературы благодаря использованию его инструментария.

В то же время системогенетическая основа исследования требует адаптации по отношению к интересующей нас гуманитарной сфере. Это – сложная проблема, связанная хотя бы с тем, что ядром и результатом гуманитарного комплекса очень часто является не знание, а понимание, т.е. такое погружение в пласты текстовой содержательности, которое подразумевает освоение не только идей, идеи, но и смыслов, всего смыслового конфигуратора в целом – путём рефлективных техник и операций – целенаправленного действия, мобилизующего опыт, ум и воображение [7].

В принципе, изложение новых методологических идей, системогенетически трактующих логику литературного развития, не должно заслонить сам предмет исследования – литературу, по закону жанра (вниманию читателей предлагается очерк, а не монография или трактат), поэтому ограничимся кругом наиболее близких нам авторов. На самом верхнем уровне мы оказываемся в пространстве общей системогенетики [10]. По сути, здесь её представляет лишь один автор – А.И. Субетто: очертания общей системогенетики у него приобрели характер завершённости и полноты [10–12], а перечень его научных публикаций составили по объёму книгу [13].

В историометрическом аспекте мы используем исследования А.Л. Чижевского [15], на эстетико-искусствоведческом уровне – труды Г. Вёльфлина, Ф.И. Шмита, Н.И. Крюковского, Н.Н. Александрова [1;9].

На уровне, приближённом к литературе, мы обращаемся к таким известным исследователям, как М.М. Бахтин, А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, Д.С. Лихачёв, и другим авторам, которые указывают на те или иные повторяющиеся тенденции литературного развития, не обращаясь к самому феномену повторяемости, а лишь констатируя это как факт, как демонстрацию своей наблюдательности.



Циклический пакет и его возможности в исследовании литературы

Искусство – способ выражения менталитета определённого времени.

Литература – искусство слова, где свод закодированных смыслов человеческой жизни (человеческого существования вообще) воплощается в деятельности творца как набор модусов выразительности, свойственной конкретно данному времени, через языковые средства конкретно данного исторического периода. И если мы посмотрим на историю литературоведения генетически, то обнаружим, что разные концепции меняют ключи (доминанты) и взгляды на исследование литературы. Изнутри каждой концепции выстраивается целостная система – и весь литературный мир пропускается через её призму. Это и есть научный подход, в котором удерживается *монодоминанта*. Такого рода циклы были описаны для науки в известной работе Т. Куна «Структура научных эволюций».

В преподавательской практике обычны случаи, когда студент, выполняя письменную работу, пытается использовать любых авторов, привлекая то, что ему доступно, при этом ссылаясь на последние (современные!) источники. При ближайшем рассмотрении эти источники – учебные пособия – демонстрируют не что иное, как эклектику в лучшем случае (поскольку и эклектика есть определённый метод), а в худшем – ничем не структурированную мозаику из фрагментов бывших некогда актуальными авторских систем (коллекционирование).

Такая мозаика разрушает сознание будущего специалиста, потому что не формирует у него главных профессиональных качеств: профессионал отличается от дилетанта способом использования инструментария. Например: чтобы использовать семиотический или системный анализ, необходимо погрузиться в соответствующую парадигму, выработанную школой, со всеми её авторами, и чётко понимать, с какой целью это делается. Существует общенаучный принцип «бритва Оккама», суть которого – в предупреждении: не умножать сущности сверх меры. Трактуя его в контексте нашей проблемы, выходим на смысл: **в исследовании нужно применять минимальное количество отчётливо понимаемых методов**. Можно сравнить такую работу исследователя с опытным хирургом, способным делать операцию малым набором

инструментов, но весьма квалифицированно. Дилетант, наоборот, испытывает восторг перед многообразием инструментов: ему кажется, что это и есть основа профессионализма.

В противоположность эклектике и коллекционированию мы выдвигаем метод, включающий принцип циклического пакета. В литературном пространстве его суть можно сформулировать так: в одном историческом цикле последовательно меняют друг друга методы литературоведения, причем каждый новый как бы отрицает, отбрасывает предыдущий. Однако в совокупности возникает полный циклический пакет инструментов, которые используются, во-первых, как целое (не исключают друг друга), во-вторых, с точно определенной ситуативностью (позволяют решить конкретную задачу определенного времени, так как каждый метод разработан в своем цикле и востребован в нем в силу *ментальных доминант* этого цикла).

Для иллюстрации принципа циклического пакета могут послужить три учебника, изданные в разные, с ментальной позиции, периоды: в 20-е, 60-е и 90-е годы. Мы непременно найдём там все темы литературоведческого универсума, но при этом они будут интерпретированы различными методами: надсистемным, системным и подсистемным. Рассмотрим это на примерах.

В первом цикле XX века (1920–1953), особенно в 20-е годы, метод большинства ведущих исследователей был сориентирован на *надсистему*, а потому – на всеобщие и объективные закономерности. Литературоведение стремилось синтезироваться с философией, социологией и идеологией.

Здесь на сцену сначала выходит *социологическая поэтика* (Б. Арватов, Фриче и др.). Несмотря на последующую резкую критику, стоит отметить, что достоинством этого метода является привязка литературного текста (любого артефакта искусства) к макросоциологическому уровню науки. Речь не обязательно идет об экономической детерминации, за которую критиковали «вульгарный социологизм». Так, в циклических работах Ф.И. Шмита была построена история мирового искусства, на основе которой он объяснил состояние современного искусства и дал точный прогноз. Он показал, что сфера искусства не зависит от экономики, имеет свой генезис, а это, с политической точки зрения, не вписывалось в марксизм. Очень скоро в «сталинском» литературоведении вся эстетика была редуцирована до гносеологизма (искусство как познание) и в данном аспекте была доведена до обязательного научного инструментария.

В 60-е литературоведение стремится синтезироваться с эстетикой и искусствоведением, актуализируется *психология искусства*. Так называлась и

книга Л.С. Выготского, опубликованная в этот период. На самом деле в данной работе заявлен макроуровень, интегрирующий все возможные уровни: ученый представил идеальную панораму возможностей исследования, развернув подходы разных масштабов и объединив как целостность все варианты научного арсенала.

В этом, среднем, цикле XX века, содержательно соотносимом с эстетической категорией прекрасного (1953–1986), искусство воспринималось целостно, внимание концентрировалось на внутренней сущности эстетического, гармонично сочетающейся со всеми аспектами ценностного взаимодействия (эстетическое и этическое, красота и польза, красота и научная истина и т.д.). Данный ракурс тесно связан с категорией времени, а следовательно, с коммуникацией. На этой волне возникают: деятельностная трактовка эстетического (Л.А. Зеленов), концепции искусства как общения (А.А. Леонтьев) и искусства как процесса (М.Е. Марков) и многие другие направления.

На волне срединного цикла публикуются классические работы Н.И. Крюковского, представляющие интерпретацию гегелевской философии, к которой привиты и кибернетика, и системный анализ, и теория циклов. (Экзистенциальная системогенетика [1] и культурогенетика [8] берут своё начало из этого синтеза, из аргументированно выстроенной упорядоченности эстетических категорий и стилей [9].)

Иначе, чем в других циклах, выглядит в 60-е и масштаб предмета исследований: метод раскрывает систему, поэтому в данный период актуализируется применение *системного анализа* искусства (структура и состав, морфология и функция), о чем свидетельствуют *структурные* работы Ю.М. Лотмана, *морфология* искусства М.С. Кагана и колоссальное количество работ по истории эстетики, среди которых особняком стоит история античной эстетики А.Ф. Лосева. Известные труды М.Л. Гаспарова содержат соотнесённость системы с подсистемой, т.е. несут на себе печать масштаба 60-х. Ю.М. Лотман как масштабный учёный, работавший со всем литературоведческим универсумом, выходит за пределы эстетического во множество связей в полном соответствии с принципом «поли-».

Третий, последний в столетнем цикле, период (1986–2019) характеризуется переключением интереса на *подсистемный анализ* искусства и всей эстетической сферы. В соответствии с менталитетом низменного уменьшается до предельного минимума масштаб исследования. Например,

самоценными признаются цветовые параметры, звуковая организация, ассоциативные эффекты, искусство детали в произведении.

В этом цикле начинают доминировать: теория композиции, психология восприятия, психофизиология, психоанализ (фрейдовский). И учебник В.А. Лукина «Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа» (1999) полностью отвечает современному менталитету: автор занимается микроанализом, поражая воображение обучающихся и специалистов-филологов глубиной прочтения и многогранностью раскрытия нюансов, помогающих выйти на уровни смыслов, метасмысла и даже сверхзадачи творцов. Сделано это виртуозно, с точки зрения мастерства, убедительно, с точки зрения аргументации, с большой любовью к миру искусства слова, с точки зрения меры и профессионального такта, и с магически организованной структурой текста самого учебника – автор как бы предлагает свою «игру в бисер».

Вследствие того, что в менталитете нашего времени (1986-2019) преобладает микровосприятие, на волне нового научного интереса начиная с 90-х годов стала востребованной *герменевтика* в её различных аспектах: изучаются не только рациональные, но и иррациональные механизмы восприятия произведения искусства. Доминирует детальное постижение любого художественного текста: литературного, музыкального, кинематографического, хореографического, живописного и т.д. Раскрывается процесс декодирования его содержательности (включающей содержание как состав идей + смыслы, не только линейно, но и партитурно заложенные автором в текст) шаг за шагом, от семантизирующего уровня – через когнитивный – к распредмечивающему. Далее анализ становится все более детальным – по той же, ментальной, причине актуализируется его дробность.

Если вернуться на век назад, обнаружатся во многом аналогичные современности тенденции: на последний период конца XIX – начала XX веков приходится расцвет классического русского литературоведения, как и всей гуманитарной сферы. Особое внимание привлекает деятельность русского ученого-филолога Л.В. Щербы, который сконцентрировал всё внимание в преподавании литературы на герменевтических основах постижения литературного произведения. Учёный настаивал на том, что филология есть «раскрытие того духовного мира, который скрывается за словом», и находил целесообразным привлечение обучающихся к выработанным за века герменевтическим техникам и операциям.

Примечателен в этом плане и профессиональный взгляд, принадлежащий академику Д.С. Лихачёву, на такой метод исследования произведения. На вопрос, как он относится к тому, чтобы преподавание литературы сводилось к изучению фрагментов или пересказу учителем произведений, Лихачёв достаточно резко оценил это как разновидности уродства... Что можно предложить взамен? И здесь учёный позволил себе поразмышлять вслух. Когда он был гимназистом-пятиклассником, литературу (словесность) преподавал Лев Владимирович Щерба, великий учёный-языковед. «За целый год мы продвинулись в понимании нескольких строчек «Медного всадника» Пушкина (смех в зале, засмеялся и Лихачёв). Смешной результат? Тем не менее этот построчный анализ дал лично мне многое. Открывались какие-то пласты смыслов, о которых мы и не подозревали! Вот тогда я почувствовал себя филологом. Благодаря урокам Щербы. Это происходило всего лишь год, но я помню те уроки всю жизнь. Здесь есть над чем подумать. Кто знает, прав ли он был, распорядившись таким образом учебным временем. Но ясно, что без такого подхода невозможно понимание природы слова». Данный пример блестяще показывает особенности подсистемного этапа развития литературоведения: настоящий профессионал должен быть способен вывернуть мир сквозь игольное ушко одной пушкинской строки. В целом в таком способе анализа есть и подсистемные, и надсистемные, и системный уровни, но они подчинены анализу микрообъекта (строке – стиху) – это и есть высшая стадия профессионализма, противостоящая эклектике.

Наш исследовательский взгляд называется «поливзгляд», **а принцип «поли-» – один из важнейших в системогенетике.** Совокупность разного объединена в нём *генетической последовательностью*, которая в то же время является и логической. Скажем, для 20-х годов характерен пример, когда мир выворачивается через макрообъект, как это прочувствовал и попытался описать А. Белый, постоявший на вершине великой египетской пирамиды. Ю.М. Лотман создаёт метод, типичный для срединного цикла, пропуская художественный текст через структурный анализ (структура – костяк, связи, объединяющие компоненты системы). В последнем цикле становится возможным микроанализ – на основе строчки и даже словосочетания в составе целого. Предлагаемый для исследования художественного текста любой природы (от моноискусства – до синтетического, к примеру, кино) *метод художественной герменевтики* представлен как трёхуровневый [7]. Сегодня в нём ментально актуальным пока остаётся способ микроанализа, когда мы анализируем произведение по

параметрам человеческого восприятия, однако состав литературоведческого универсума остаётся наряду с этой доминантой.

Таким образом, можно работать в пределах ментальной парадигмы малого цикла (период в 33 года), но при этом демонстрировать обладание универсальным научным диапазоном, обеспечивающим полноту, объёмность и целостность результатов своего научного изыскания. Различные примеры многогранности, которые здесь приведены, отвечают требованиям времени – либо на короткопериодном уровне, либо на среднепериодном, либо на длинно-периодном (о худших вариантах здесь не говорим, оперируя, на наш взгляд, исключительно образцами). Дело – за выбором научного метода. Мы же констатируем, что системогенетика как раз является тем надёжным фундаментом, на основе которого можно выстроить стройную *многоуровневую систему*, содержащую альтитуду масштабов, систему вложенных миров, каждый из которых – носитель своих ментальных смыслов (и, если угодно, секретов и тайн). На этом следует остановиться подробнее.

Системогенетика как ключ к постижению ментальных закономерностей в литературе

Принцип иерархии или закономерность альтитуды отражается при исследовании структуры менталитета и проявляется при анализе литературных произведений. Например, даже в самом коротком произведении поэта можно обнаружить и микромир, и макромир. Древние формулировали это явление в двух вариантах: «большое – в малом и малое – в большом»; «как вверху, так и внизу». В литературе есть особый акцент – человекоцентризм или принцип антропоморфизма. В качестве мира здесь выступает человек. Греки воспринимали данный принцип как микрокосм в макрокосме. По сути, это – наилучшее и чуть ли не единственная познавательная стратегия: параллелизм макросистем и систем, а также системного мира и микромира. Такой принцип действовал до Гегеля. Гегель дополнительно ввёл принцип параллельности бытия и сознания.

Альтитуда в области литературы может быть осмыслена в простейшем – троичном – виде: как божественное (макромир), родовое человеческое (система или мир), индивидуальная мера человека (микромир).

Обратимся для примера к стихотворению М.Ю. Лермонтова: «Выхожу один я на дорогу». При всей краткости здесь заложены три названных уровня: макромир («...пустыня внемлет Богу, / И звезда с звездою говорит»); масштаб человеческого рода – «дорога» (коммуникация – то, что связывает людей); масштаб личных переживаний («Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? жалею ли о чем?»).

Сочетание всех трёх смыслов есть сложение масштабов внутри человека. Это не пустыня внемлет Богу, а душа поэта: здесь показан масштаб личного страдания героя. Это – не обычный кремнистый путь (заметим ассоциативную перекличку «кремнистый» / «тернистый»), а личный путь поэта в трагическом освещении. Из кремния делались ножи, и путь у поэта блестит, но блестит только острыми гранями – так ощущают кожей – сравним: «Поэты ходят пятками по лезвию ножа / И режут в кровь свои босые души» (В.С. Высоцкий).

Если даже в коротком произведении сообщение масштабов значительно, то с увеличением объема и ёмкости жанров оно, соответственно, приобретает все более широкие возможности. Например, в романе Л.Н. Толстого «Война и мир»

обнаружим пять, как минимум, уровней альтитуды, хотя их там, заложенных автором, – гораздо больше.

Заканчивая обсуждение данного тезиса, можно сказать и обратное: если у поэтов и писателей отсутствует уровневость, образы в их произведениях предстают плоскими, однолинейными, лишёнными глубины и объёма.

В отличие от науки, где эти альтитудные особенности подчёркиваются, в искусстве они тщательно вуалируются, и порой даже трудно бывает определить, где скрыт тот или иной уровень. Однако тщательный, продуманный анализ подтверждает: эти уровни всегда есть.

Переходя к циклу, второму методологическому приему системогенетического исследования литературы, можно обозначить закон связи иерархии и цикла. Он выражается в том, что всякий ментальный цикл можно условно разделить на три фазы: начальную, связанную с макромиром, среднюю, связанную с миром, заключительную – с микромиром. В любом цикле истории литературы это так или иначе проявляется. Например, античная литература демонстрирует на первом этапе героические сказания, мифы и эпос, где действуют боги. Греческая литература создавалась в срединном цикле, и она – полисная (мера рода – системный масштаб). Последний этап развития античной литературы представлен римской, которая воплотила человеческое, т.е. микромасштаб. Точно такая же последовательность обнаружена нами во всех прочих циклах менталитета: средневековом, Нового времени и Новейшего времени. По отношению к современности это даёт возможность прогноза развития литературного процесса, с позиции его содержания. Так, мы живём в последней фазе ментального цикла Новейшего времени, главной характеристикой которого является интерес к отдельному человеку. Это позволяет проводить определённые параллели с аналогичными эпохами прошедших ментальных циклов – тогда обнаруживается очевидное ментальное сходство и с русским серебряным веком, и с поздним Возрождением, и с барокко, и с Древним Римом. Такие исторические связи характерны не только для литературы – они есть во всех видах искусства.

Сочетание альтитуды и цикла можно обернуть в сторону цикличности – и тогда увидим, что альтитуда является на каждом своем уровне в виде циклов разной длительности. Высший уровень – мегациклы: они – громадные, космические, не соизмеримые с масштабом человеческого и истории. Поэтому их часто отождествляют с понятием вечности: у человека отсутствует мера, дающая возможность охватить масштаб этого цикла, – вот почему вечное и божественное

совпадают. С точки зрения сущности и существования, здесь доминирует сущностное.

Средний цикл, называемый системным, имеет масштаб жизни данного общества. Карамзин написал «Историю государства Российского», по сути – историю династии Романовых. Толстой в романе «Война и мир» создал контекст столетия, хотя изменил своё решение и предпочёл дать панораму жизни одного поколения. В некоторых романах Диккенса и Голсуорси столетний масштаб тоже есть, как и у Толстого.

В XX веке Г. Маркес в романе «Сто лет одиночества» избирает также столетний масштаб (ментально это объясняется веком, замыкающим тысячелетний цикл, ориентированным на подведение итогов). Возможна и другая версия: для архаических обществ, а латиноамериканское общество как раз является таковым, столетний цикл естествен, потому что он природный.

Наконец, третий уровень – уровень жизни человека, активная фаза которого – 33 года. Этим масштабом оперировал А.П. Чехов и многие другие писатели его эпохи. В том же временном диапазоне, к примеру, творил В.С. Высоцкий.

В науке названные три уровня различаются как долгосрочный, среднесрочный, краткосрочный. В литературе эти уровни заявляют о себе не только через топические масштабы, о которых мы говорили, но и через хрономасштабы, где проявляется закономерность всех трёх типов циклов. Даже в пословицах это очевидно («Жернова господни мелют медленно, но верно», «Поспешишь – людей насмешишь», «Каждому овощу – своё время» и т.д.). Здесь обнаруживается не только различение длительности циклов, но и особый феномен темпа: циклы высших уровней в связи с их огромной продолжительностью отображаются через медленный темп («жернова мелют медленно»), а короткопериодные циклы характеризуются ускоренным темпом. В качестве нормы предстает темп социального бытия человека, кратко отражённый в выражении: «Всему – своё время». Это накладывает отпечаток и на построение композиции. Так, трагическое, по выражению Пушкина, должно быть величаво. Низменное по темпу, наоборот, суетливо.

Можно отметить еще одну трансформацию данной закономерности: надсистемный уровень является исходной позицией, где формируется будущее для системного уровня, отсюда – понятия судьбы, рока, миссии, предопределённости. Это связано с категорией будущего. Напротив, подсистемные циклы

есть циклы уже существующего, из чего строится система. Отсюда – их связь с категорией прошлого. Наконец, система – это и есть настоящее.

Мы отчётливо видим в любом ментальном цикле проявление описанной закономерности. Например, в советской литературе XX века первый период пронизан ощущением будущего, а наш, последний, период, наоборот, весь обращён в прошлое, в сказку о золотом веке России.

Распределение прошлого, настоящего и будущего по циклам можно отождествить с явлением пассионарности, которая убывает по мере продвижения истории по циклу, а также с наличием в обществе определённых доминирующих типов героев: футуровертов, устремлённых в будущее, – на первом этапе, а консерваторов, устремлённых в прошлое, – на последнем. Эта закономерность есть и в построении двухпартийной политической системы (тори и виги, левые и правые).

Наконец, третья составляющая нашего метода обозначена как состав системы. Сюда относятся и понятие спектра, и понятие морфологии (структура и состав системы, морфология с сопутствующим понятием функции). В связи с циклом эта сторона может быть выражена как пакетно-циклический принцип, который мы уже предъявили в действии. Говоря просто, весь состав системы есть спектр, но его части используются системой последовательно, по мере продвижения по циклу. Таким образом, спектр есть пакет, живущий в цикле. Спектр можно представить трёхфазовым или состоящим из трёх компонентов. Мы уже знаем их свойства, исходя из предыдущего рассуждения. Так, первая фаза даёт нам характеристики пространства и времени компонента спектра в виде *бесконечно большого пространства и будущего времени*. Соответственно, последний компонент имеет прямо противоположные характеристики *бесконечно малого пространства и прошедшего времени*. Наконец, срединный компонент представляет сомасштабное человеку пространство и настоящее время. Это можно задать в качестве универсальной меры для любого цикла, связанного с литературой.

Структура художественного образа в любом виде искусства связана с эстетическим хронотопом, который для литературы обозначен наиболее развёрнуто в работах М.М. Бахтина [3]. По сути, хронотоп и является той универсальной субстанцией, из которой лепится литературный образ. Но кроме предельных абстракций – времени и пространства, пропущенных через эстетическое восприятие, литература оперирует большим количеством других признаков, и они также проявляются в связи с циклическим характером жизни

литературы, и это позволяет анализировать образ с помощью системы индикаторов и маркеров, раскрывающих ментальные особенности художественных произведений. Данный момент очень важен методологически, потому что совокупность индикаторов и маркеров выстраивается по отношению к циклу, во-первых, иерархически, т.е. альтитудно, во-вторых, через систему противоречий, демонстрирующих крайние пределы разных спектров. Речь идёт, например, об особенностях зрительного, слухового, тактильного, вкусового, обонятельного типов восприятия.

Наряду с этим в метод, применяемый нами, входит ментальная нумерологическая логика. Её главной ценностью является то, что она позволяет осуществлять переходы от единичного (системы) к двоичному (пределы, противоречия), к троичному (в статике – иерархия, в динамике – фазы жизни системы), к четверичному (мера как единство количества и качества в бинарных пределах). Такие переходы ценны не только в общеметодологическом смысле – они имеют конкретное проявление в структуре художественных произведений, например целое литературного произведения описывается как его тема, идея (метасмысл, или категориальный смысл), сверхзадача (метаметасмысл); у любого произведения есть движущее противоречие или основной контраст – это проявление парности; трёхфазовость, присущая литературной композиции в каркасном её виде (как в школьном сочинении – введение, основная часть, заключение); наконец, четвёрка имеет множество локальных проявлений, самое характерное – система из четырёх героев или переходы между четырьмя основными типами психологических состояний. Разумеется, эта тема гораздо объёмнее, и здесь она обозначена тезисно.

В ряде наших работ применялись некоторые из указанных разновидностей методологических приемов системогенетики. Так, например, в работе, посвящённой роману Достоевского «Преступление и наказание» [6], мы использовали следующие:

1) определение места романа в контексте русской литературы XIX века, что позволило выявить его ментальную специфику и применяемые художественные средства;

2) анализ временных и пространственных построений этого романа, показывающий, насколько мастерски автор владеет всей хронотопической альтитудой, включающей, по крайней мере, пять уровней надсистемного и подсистемного характера, что способствовало созданию степени сверхсложности художественного образа;

3) анализ выразительных средств в таких аспектах, как тональный (световой) строй романа, основные цветовые ключи, а также параметры типов восприятия, среди которых доминируют запах, цвет, вкус, температура.

Наиболее впечатляющим является открытие четырёх морфологических типов цвета, связанных с конкретными типами психических состояний и многими другими смыслами, заложенными автором в романе. Красный, синий, жёлтый и зелёный связываются в романе одновременно с позитивным восприятием мира, отражающим особенность категории прекрасного, и с болезненно-надломленным душевным миром героя, отражающим особую ипостась – романтизм прекрасного как осуждение автором проявлений индивидуализма. Здесь очевидно, что эстетическое неразрывно связано с этическим, поскольку «плюсы» и «минусы» в данном случае предстают как добро и зло. И с этим феноменом мы будем сталкиваться постоянно: литературный образ есть калокагатическое (этико-эстетическое) единство.

Контекстом, в котором было создано это произведение, является XIX век русской литературы с его ментальной спецификой. В этом веке, ментальный срок которого длится с 1820-го по 1919-й, как уже было сказано, можно выделить три основные фазы, по 33 года длительностью. Это помогает определить наиболее сущностные черты времени, в котором творил Достоевский: его цикл – срединный (1853–1886). В связи с этим вначале рассмотрим данную эпоху подробнее, затем – то, что предшествовало срединному циклу и что последовало за ним, т.е. чем завершился ментальный XIX век в свете литературных достижений творцов прекрасного (в подобном смысловом движении творчество Достоевского и других писателей срединного цикла предстает как *«луч из центра»* – этот условный *центр* нам важен в свете гегелевского утверждения: «середина наиболее богата»). Такой обзор создает панорамное видение целого, а следовательно, способствует *постижению закономерностей развития литературы как смены доминант.*



Синтетичность срединного цикла

На переходе от трагического к прекрасному обнаруживаются основные тенденции того нового, что расцветёт в прекрасном. Будучи новыми по содержанию, вместе с тем они проявляют себя в формах декаданса трагического. Наиболее очевидно это проявляется на примере литературы начала 50-х годов.

Самой крупной фигурой данного периода является И.С. Тургенев. В 52-м году выходят его «Записки охотника», где он даёт панораму тех героев, которые раньше принципиально не могли входить в круг интересов писателей. Это – образы крестьян, в которых Тургенев первым из художников видит людей – со своей судьбой, характером, портретом, индивидуальностью. Галерея его героев из народа демонстрирует оригинальную для того времени тенденцию: в его повествовании русский народ умён, талантлив, изобретателен, духовно богат и ищет выхода своим силам. Здесь воплощён дух нового, наступающего этапа в жизни России. И, хоть сам он дворянин, образы дворян, наоборот, лишены жизненных сил и иногда просто несимпатичны. Рудин, интеллектуальная элита этого общества, оказывается несостоятельным как личность. В новой приближающейся реальности дворяне жить не могут, потому что воспитаны на традициях прошлого, и рассогласование менталитета, питающего их, с новой жизнью отчётливо проявляется через развёртывание повествования.

«Рудин» (1856) – произведение переходного характера, в котором показана непригодность даже самого лучшего старого (образ мышления, сформированного менталитетом 30-40-х годов, ориентированного на авторитет идеалистической философской системы Гегеля) в современной жизни. Тургенев пытается сделать следующий шаг, создавая роман «Отцы и дети», где в качестве нового кумира выступает уже Огюст Конт с его методом позитивизма.

Переходность 50-60-х выразилась и в том, что в мировой литературе абсолютно синхронно с русской возникает интерес к теме детства, – это декаданс трагического (1842–1853), примета его – погружение в личное, интерес к личной истории. Когда появилась повесть Толстого «Детство», в ней сразу определился его метод диалектического рассмотрения реальности: как изнутри человека, так и снаружи. Эта особенность резко отличает повесть от аналогичных по теме произведений Диккенса, писавшего в тот же период времени («Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим», 1850), в его творчестве исчерпывающе

представлены наблюдения за действительностью и поступками героев. В том же ряду можно рассматривать произведения Жорж Санд – «История моей жизни», Андерсена – «Сказка моей жизни без вымысла». В русской литературе это тоже стало модной темой: «Семейная хроника», «Воспоминания» (1856), «Детские годы Багрова-внука» (1858) С.Т. Аксакова. Суть данной тенденции в литературе можно объяснить ментально-иерархически: это – эпос, но эпос локальный, семейный; он рассмотрен исповедальным «взглядом изнутри», это – автобиография-исповедь, зачастую дневниковая по форме. Говоря кратко, по содержанию это есть материал семейной хроники, а по форме – дневник-исповедь, поданный субъективно, путём интроспекции. Напомним, что взгляд изнутри продиктован временем (ментально XIX век является субъективным, более подробно об этом – позже).

Толстой замыслил описать «четыре эпохи развития» человека. Он использовал не личный материал, а обобщение – это не книга для детей, а книга о ребёнке для взрослых (то же явление в аналогичный период наблюдается и в искусстве XX-го века, свидетельствуя о данной закономерности: «Судьба человека» Шолохова, фильм Бондарчука «Серёжа», «Дикая собака Динго» Фраермана, фильм Тарковского «Иваново детство» и т.д.). Обращение к детству, т.е. к личным корням человека, – это в то же время лучший путь для обновления, свойственного эпохе оттепели. (Наступила эпоха обновления – нужно сбросить с себя путы предыдущего периода, понять себя и шагнуть в новое пространство жизни обновлённым – само слово «обновление» здесь ключевое.) «Диалектика души» (Чернышевский) – художественное открытие Толстого, ставшее достоянием русской литературы. Оно получило развитие в трилогии («Детство», «Отрочество», «Юность»).

В 50-е годы, у Толстого, как и у Тургенева, происходит очень резкий переход к социальным темам – такова доминанта менталитета архаики (53-64 гг. любого века), т.е. начального периода, срединного цикла, эстетически соотносимого с категорией прекрасного.

Архаика, имеющая, как правило, признаки эпоса, **в XIX веке** подаётся исключительно субъективно (о ментальной причине – в следующей части). Отсюда и «Севастопольские рассказы» Л.Н. Толстого – хроника через субъективный взгляд художника.

Журнал «Современник» в этот период благодаря верно избранной ориентации, отвечающей духу времени, становится ведущим. В срединном цикле создано лучшее произведение А.И. Герцена «Былое и думы». Оно во многом

по тенденции совпадает с поисками и Тургенева, и Толстого: в нём представлена богатая портретная галерея реальных людей, произведение автобиографично.

Помещичество как уходящее плюс взгляд изнутри – ментально обоснованный лейтмотив, направляющий творчество писателей по заданному руслу. Так появляется «Обломов» (начало – в 48-году). Примечательно, что и «Обломов» начинается с рассказа о детстве Илюши. По сути, это – переходная полоса, в которой встречаются два менталитета (особое – сострадательно-бережное – отношение к прошлому: для Гончарова этот человек ценен, но он не нужен обществу).

В 59-м году в литературу возвращается Достоевский (две сатирические повести: «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково...»).

«Село Степанчиково...» рассматривается вроде бы глазами нормального человека, а весь наблюдаемый кошмар исходит от одного персонажа, Фомы Опискина. Он ничтожество. Чем он занимается? Бродяга, странник, пророк? «Тартюф на русской почве», «он пишет работу по политической экономии»! Даже рассказчика он втягивает в орбиту своего влияния. На деле же всю жизнь села он превращает в сумасшедший дом. Напрашивается версия: село – Россия, а странник – аллегория западной культуры. Способная увлекать и даже оболванивать, эта культура таит в себе разрушительно-паразитическое начало. Откуда такое убеждение у Достоевского? Это – выстраданный личный опыт его заблуждений, поэтому в произведении абсолютно убийственна интонация сарказма и ненависти: три смысловые грани в имени героя – Фома (упрямый, неверующий, миссионерствующий) и в его фамилии – Опискин (явно проступающая коннотация: «ошибающийся», «описывающий», «марающий жизнь»). Это произведение является особенным для Достоевского (как для Чехова – его первопьеса): от него потянутся нити к последующим произведениям и героям. Мысль о столкновении западной ментальности и русского менталитета остаётся смысловым и содержательным ядром в его творчестве, последовательно развиваясь до стадии разложения в романе «Бесы» (1871–1872).

В ключе романтизма прекрасного Достоевский решает проблему вседозволенности (идея, идущая с запада, – просвещенческая, опирается на силу, всесилие разума: Бог не нужен, потому что человек способен опираться на силу своего разума). Противоположную идею он решает также в ключе романтизма прекрасного: это – идея абсолютного растворения в Боге, поэтому он убогий и не боится быть таковым: он чувствует свою духовную силу и внутреннюю правоту.

Классическое воплощение того же набора идей – в четырёх образах в «Братьях Карамазовых» (1879–1880): один – в духе, этичен, второй – противоположность ему, помешан на деньгах, третий увлечён рационалистическими идеями, четвёртый эстетически развит. В отце воплощена суть всех четырёх, и они с ужасом смотрят на отца.

Укажем на две исходные позиции, давшие творческое направление крупнейшим писателям срединного цикла: «четыре эпохи развития» человека – Толстому, столкновение двух культур, но внутри человека – Достоевскому.

Социальная доминанта преломляется в свете романтизма, окрашивающем ключевые произведения этого периода (1860-1868 – временные рамки романтизма прекрасного): «Отцы и дети» (62 г.) И.С. Тургенева, «Что делать?» (63 г.) Н.Г. Чернышевского, «Былое и думы» (68 г.) А.И. Герцена, «Идиот» (68 г.) Ф.М. Достоевского. Соответственно, в романтическом русле изображены главные герои – Базаров, Рахметов, князь Мышкин.

Роман Чернышевского, в отличие от тургеневского, получил проективное начало, принципиально новую популяцию героев (здесь сконструированы новые герои и их образ жизни, синтезированы обе культуры). Преимущество Чернышевского как автора было в том, что он являлся разночинцем, в то время как Гончаров, Тургенев были дворянами и не могли выйти за пределы своего происхождения. В связи с этим роман Чернышевского оказал огромное воздействие на реальность – во многом она оказалась спроектированной романом, особенно образом Рахметова. Жанр, предложенный им, резко отличался от всего, что было до этого в русской литературе: это – жанр социальной утопии. Герои его, хоть и сконструированные, имели прототипы в реальности. Базаров в основном говорил. Рахметов в основном действует, и он немногословен. Рахметов и другие герои романа создали себя сами, и в этом смысле роман резко отличается от других произведений литературы вообще: обычно герои решают проблемы взаимоотношения со средой (критический реализм преследует цель показать, как плохая среда формирует плохих людей), а Чернышевский говорит о том, что личность, имеющая свои установки, способна сформировать себя даже вопреки плохой среде.

В 60-е годы начинается наиболее значительный этап в творчестве Достоевского: «Униженные и оскорблённые» (1861), «Записки из мёртвого дома» (1861-1862), «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1868) отличаются от ранних произведений, потому что здесь воплощается душа человека, который сам себе и жертва и палач. Все герои Достоевского создают собственные

концепции жизненного пути, а затем как бы проверяют их действенность. Отсюда – знаменитая фраза о душе, которая есть поле битвы, на котором сражаются за человека Бог и дьявол.

В 60-е годы написаны также многие романы Тургенева. Они демонстрируют эволюцию той тенденции, которую он отметил в момент её зарождения. Так, роман «Дым» (67-й год) показывает иллюзорность тех надежд, которые были свойственны началу 60-х. Тургенев представлял себе Базарова трагическим героем, потому что его нигилистическая программа несла в себе отрицание старого, но ничего не предлагала взамен. В романе «Дым» линия русской интеллигенции западной ориентации приходит к тупику. («Всё вдруг показалось ему дымом, всё, собственная жизнь, русская жизнь – всё людское, особенно всё русское».)

К этому же периоду (1869) относится роман Гончарова «Обрыв», который считается наиболее противоречивым произведением. Здесь патриархальная жизнь России возвеличивается и в то же время критикуется, но нигилисты изображены крайне карикатурно. Получается, что и Гончаров не видит реального выхода, хотя и понимает, что жизнь надо менять.

Тургенев и Гончаров – дворяне. Вероятно, отсюда и вытекает безвыходность их писательских тенденций. Исчерпанность дворянской линии рефлексии русской истории и настоящего в художественной литературе проявилась наиболее отчётливо на пике прекрасного (1869–1870).

Но, начиная с 60-х, развивается множество новых линий, которые расцветут к 70-му году.

Воспользуемся гегелевской тройкой: общее, особенное, единичное, – чтобы понять специфику категории прекрасного, того самого срединного цикла, который отличается полнотой, уравновешенностью тенденций. Общее проявляется в немногочисленном по количеству, но очень насыщенном содержательно по качеству в наборе произведений. Например, «Отцы и дети», «Что делать?» – это небольшие по объему произведения, но тенденциозность в них предельно обострена. Они вызывали бурную реакцию у современников. Противоположная категория – единичное – характеризуется огромным количеством произведений, в которых резко падает качество: Чехов и лучшие писатели последней трети ментального столетнего цикла творят на фоне колоссального количества низкопробных публикаций, которые спустя столетие уже никто не помнит. Для искусства специфично содержание, выраженное в соответствующей ему форме: категория общего – содержание избыточно, а

формы мало, поэтому возникает тенденциозность; для категории единичного, наоборот, показательна избыточность формы, причем до такой степени, что содержание теряется. Наконец, подтверждается лишний раз вывод Гегеля, который уже цитировали в данной работе: «особенное наиболее богато», – объясняется это адекватностью формы и содержания. Мы получаем возможность в этом убедиться, указав на достижения русской культуры на пике категории прекрасного – 69-70-х годов.

- Жанровая полнота (роман, пьеса, рассказ, очерк, сказка, поэма, стихотворение, критическая статья, трактат, эссе, сочетание трактата и эссе).
- Наиболее плодотворный период по качеству и количеству написанного (например, «Война и мир», драматургия, расцвет малого жанра, расцвет романной прозы, разновидностей романа, например семейно-бытовой – Мамин-Сибиряк; Н.Я. Данилевский – фундаментальный труд «Россия и Европа», опередивший «Закат Европы» О. Шпенглера на полвека).
- Передвижники (Крамской, Гё, Мясоедов, Маковский, Репин, Саврасов – 69 г.).

Итак, обобщим: срединный ментальный цикл – наиболее богатый период. Во-первых, ему свойственно **морфологическое** разнообразие – актуализируются все роды и жанры литературы. Причём у каждого из них – свой носитель. Противоположная ситуация – в трагическом, где всё сконцентрировано в творчестве одного человека (художественный универсум Пушкина).

В прекрасном облегчённый вариант пушкинского универсализма продемонстрировал И.С. Тургенев, поэт, лирик и эпик, очеркист и романист, автор рассказов, повестей, драм и стихотворений в прозе. Тургенев – писатель, открывающий эпоху прекрасного. Романные формы и крупные обобщения у него ещё впереди. Набор его жанровых возможностей составили рассказ и повесть. Напомним, он начал творить в архаике, а архаика сама по себе немногословна, скована необходимым лаконизмом, но и в пределах ментальных ограничений Тургенев добивается той степени художественного мастерства, которая сразу сделала его писателем мирового уровня. Недаром он очень популярен в Японии, где высоко ценятся краткость и выразительность. Толстой отзывался о Тургеневе как о художнике, способном несколькими штрихами оживить изображаемое, и признавался, что он так не может. Тургеневская проза сродни поэзии.

Примечательно, что Тургенев пишет стихотворения в прозе – этот жанр наиболее органичен для него, потому что всё творчество его находится на грани прозы и поэзии. Напряжение, простота и самоограничение – это то, что составляет квинтэссенцию тургеневского стиля.

Со временем архаика начинает казаться слишком простой, даже плакатной на фоне более поздней классики. Такова её специфика, которую можно сформулировать как **мощность выражения при простоте средств**. Поэтому образ Базарова кажется обеднённым и даже холодным в своей прямолинейности, но он является отпечатком менталитета.

Одна из заслуг Тургенева в том, что в своём творчестве он мастерски оперировал контекстом мировой культуры. По художественной значимости его творчество было признано величайшим достижением не только русской, но и мировой литературы – срединный цикл этому способствовал (сравним с тем же циклом в XVIII веке: художественный универсум в рамках классицизма продемонстрировал Александр Петрович Сумароков).

Вторым проявлением срединного цикла является **содержательное** разнообразие. Поскольку прекрасное уравновешивает социальное и индивидуальное, то в содержании литературы фигурируют все уровни общества. Например, Толстой в романе-эпопее от мира через государство показал множество социальных групп, сужая спектр до уровня индивида. В этом произведении можно обнаружить любой жанр, любые классические темы. Стилистика Толстого многообразна и очень насыщена: мы найдём в пределах одного произведения анималистические зарисовки, портреты, 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, жанровых, батальных, исторических сцен, фантастических и аллегорических описаний. Здесь есть прозрение, предсказание, есть глубинный философский пласт, что и делает его неповторимым произведением. Особую роль играет созданная автором научная картина мира: писатель предъявил собственное видение мироздания, космоса, модели Вселенной и взаимоотношений человека и мира. Кроме того, в романе сплавлены трагедия, комедия, драма (драматургическое произведение), эпос, лирика, он полиязычный и вмещает все обозримое.

Обратим внимание на дату окончательного выхода романа в свет – 1869 год, дату, подтверждающую нашу версию о плодотворности середины цикла: это – классика прекрасного, образно выражаясь, – **расцвет расцвета**.

Роман «Война и мир» 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, пик равновесного цикла, но и тем, что мы исследуем **последний** век большого цикла (Нового времени) – век многообразия, разнообразия и подведения итогов, перехода количественных достижений в качественные. Величие Толстого – в глобальном синтезе известных миру достижений.

«Война и мир» Л.Н. Толстого – это результат семилетнего труда, величайшее произведение XIX-го века. Во-первых, в романе представлено более 500 героев, и календарное время романа продолжается более 20 лет. Толстой задумал роман, который отличался бы от западного понимания этого жанра. Он осмыслил итог пережитого русским обществом за XIX век. И замысел его был масштабен: догадаться о будущем страны и о судьбе его народа («мысль народная» доминировала в романе). Четвёрка героев в срединном цикле играет особую роль. Эти герои персонифицируют собой жизнь страны, связанную с судьбами всего человечества. И в романе происходит переключение на жизнь того или иного героя и его точку зрения на описываемое автором (таков условный приём). С одной стороны, герои рефлексируют, а с другой – действуют. Синтез здесь очевиден, в то время как герои прежних романов либо рефлексируют, либо действуют. На первом этапе обострённая жажда деятельности (Базаров, Рахметов) напоминает героев А.П. Платонова («Ювенильное море», «Котлован») – она всегда приветствуется в начальном цикле, как рефлексия – в последнем. Кроме того, существует огромное количество взаимоотражений и эпизодов, и они как бы выстраиваются в иерархию, от главных и протяженных до случайных и мозаичных. Таким образом, создаётся полифония, современники её оценивали как поток, море, лес жизни, человеческий океан. Этот исторический роман вырос до масштабов эпоса.

Написанное на пике классики прекрасного резко отличается от всего последующего – достаточно обратиться к роману Толстого «Анна Каренина» (1873-1878), который позволяет прочувствовать смену ментальных доминант: срединный цикл вступает в фазу декаданса прекрасного (75-86 гг. любого века). Толстой берёт тот же социальный слой, что и в «Войне и мире», но рассматривает лишь настоящее: категория настоящего остается актуальной в

рамках срединного цикла, однако масштаб сужается до семьи, причем семья – в состоянии разрушения. Это и есть ментальный разворот к утрате равновесного прекрасного. Семейную тему в том же русле одновременно освещают и Достоевский («Подросток», 1875), и Тургенев (последний его роман «Новь», 77), и Салтыков-Щедрин («Господа Головлёвы», 75-80), и Мамин-Сибиряк («Приваловские миллионы», 83). Разрушение семейного начала связано с нарастанием отчуждения, и Толстой строит две противоположные линии. Его даже обвиняли, что он написал два романа вместо одного (статья в «Вестнике Европы» – 1875). Формальная и традиционная семья обречена на разрушение, а семья, построенная на любви, нерушима – вот смысл противопоставления. Толстой говорил, что связь построена не на фабуле, а на противопоставлении внутреннего содержания несчастливой судьбы Анны Карениной и счастливой жизни Левина. Линия Левина чересчур сконструирована и напоминает попытку Гоголя создать произведение с положительным героем, хотя любопытно признание Толстого, что в образе Левина он воплотил себя – «alter ego».

Есть еще один существенный признак категории прекрасного, обеспечивающий особое качество литературы, – психологическое разнообразие. Главным героем выступает средний, уравновешенный, тип. Примечательна в этом плане, о чем мы уже упоминали, типологическая четвёрка в «Войне и мире». К идеальному, равновесному, герою тяготеют четыре основных героя эпопеи. Задан спектр социальных слоёв (всех!). Различается специфика героя: у Пушкина (в начальном цикле, эстетически сопряженном с категорией трагического) герой прежде всего гражданин, у Чехова (в последнем цикле, эстетически выраженным категорией низменного) герой исключительно рефлектирующий индивид, а в прекрасном героем является человек, включённый во все социальные слои и уровни.

Еще раз укажем на особенности хронотопа. Преимущественно пространство и время изображены в прекрасном как «здесь и сейчас». Отсюда – интенсивное развитие драмы на темы современности. Отсюда и реализм как основной метод художественного изображения («изобрази, что видишь»). Так, замысел романа «Война и мир» не ограничился прошлым, а должен был дойти до настоящего – этого требовал менталитет прекрасного. Все последующие произведения Толстого так же несут на себе печать художественного принципа «здесь и сейчас». Даже его первые опыты, «Севастопольские рассказы», – это хроника.

Наконец мы подошли к осмыслению субъектной окрашенности века в целом.

Говоря о хронотопе, важно иметь в виду, что весь XIX век является завершающей фазой большого, 300-летнего, витка (300 лет Нового времени) – и в связи с этим обратим внимание на ценное замечание М.М. Бахтина из его работы «Формы времени и хронотопа в романе» (глава «Заключительные замечания»): «Провинциальный мещанский городок с его затхлым бытом – чрезвычайно распространённое место свершения романных событий в XIX веке... Такой городок – место циклического бытового времени» [3, 181-182].

Лучше всего разницу масштабов хронотопа показать с помощью таких рядов:

XVII век: время – будущее, пространство – беспредельное, космическое;

XVIII век: время – настоящее, пространство – сомасштабное человеку, нормальное;

XIX век: время – прошлое, пространство – бытовое (предельно суженное).

Теперь, когда логика сужения хронотопа до бытового уровня проявлена, обратимся снова к XIX веку. Сходным образом определяет его хронотоп исследователь И.Н. Сухих: «провинциальный городок», «дворянская усадьба» или «купеческий дом» как наиболее привычное место действия большой русской прозы (романа), а также повестей, рассказов, пьес. Это «Повести Белкина» и «Дубровский», «Капитанская дочка», это «Мёртвые души» и «Ревизор», это «Кто виноват?» и «Обрыв», это все романы Тургенева, кроме «Дыма», почти вся драматургия Островского, почти весь Лесков, Глеб Успенский, «Бесы» и «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, «Господа Головлёвы» и «Пошехонская старина» М.Е. Салтыкова-Щедрина, «Чёрный монах» и «Дом с мезонином» А.П. Чехова и т.д.» [14, 132].

Замкнутость и однородность – таковы приметы данного хронотопа. Они прослеживаются, как мы отметили по произведениям, на протяжении всего XIX века, потому что он является завершающей фазой Нового времени. Но внутри столетнего социального цикла действуют закономерности, присущие циклу вообще: начало отмечено глобальным масштабом пространства и устремлённостью в будущее – конец всегда замкнут существованием человека на локальном пространстве, обращением человека к ценностям прошлого. И только середина наиболее динамична – в ней сочетаются великое с ничтожным, большое – с малым, а доминирует всегда норма на фоне изображенной панорамности бытия. Человек в прекрасном всеми нитями связан с внешним

миром, он не замыкается в пределах бытового пространства. Когда же это происходит (как правило, на излёте срединного цикла), возникает переход от прекрасного к низменному – через комическое. В стилевом отношении это демонстрируют бароккальность (1871–1879) и декаданс прекрасного (1875–1886).

И, если мы представим типы хронотопа в столетнем культурном цикле, станет очевидным сужение пространства к концу его и увязание в прошлом героев литературных произведений – «Дядя Ваня» Чехова тому блистательный пример! Иное обнаружим у Пушкина – панораму множества миров и пространств, у Тургенева пространство (его разные масштабы) лишь художественно обыгрывается. А вот у Чехова – явное разложение, надлом.

Следующий ментальный параметр – напряжение. Напряжение категории прекрасного – нормальное, не избыточное.

За пределы настоящего времени не выходит и Достоевский. Но у него пространство дано через человека и его внутренний мир, оно вывернуто. Это и есть качественный прорыв в неизведанное, осуществлённый Достоевским.

Достоевский обогатил своего героя новыми гранями. Так, 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». На новом витке времени писатель подводит итоги всей мировой литературы в сфере, которая больше всего интересна ему, – психологической, в сфере души. Это направление развивалось в светской литературе фрагментарно, поэтому он 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 им. Романное пространство Достоевского наполнено таинственной энергетикой, гипнотизирующей читателя, погружающей его в душевные глубины героя. Н.А. Бердяев назвал атмосферу художественного мира Достоевского дионисийскими вихрями, подчёркивая тем самым её неуправляемую мощь.

В суммарном виде рассмотренные феномены художественных миров Тургенева, Толстого и Достоевского как раз являют полноту содержания категории прекрасного: и экстравертность, и интровертность, и заданную в спектре изобразительность по принципу альтитуды – от воздушной эскизности Тургенева до всеохватности бытия в творчестве Толстого и неведомых миру путешествий Достоевского по лабиринту человеческой души.

Ведя речь о достижениях русской литературы в срединном цикле, следует акцентированно осветить творчество Островского, потому что как раз с его именем связан расцвет русской драматургии. Повторим, в срединном цикле наблюдается морфологическая полнота – и драматургия Островского служит нам иллюстрацией данного тезиса (эпос – от романа-эпопеи Толстого, от исторических, психологических, социально-бытовых, семейно-бытовых, бытовых романов – сужается постепенно до повестей и рассказов Достоевского и Тургенева, до рассказов и очерков Короленко, Успенского, Гаршина; лирика находит свое выражение в начале цикла в творчестве А. Хомякова, И. и К. Аксаковых, а на протяжении всей фазы прекрасного – в творчестве Тютчева, Бенедиктова, Никитина, Полонского, Случевского, Майкова, Мея, Апухтина, Некрасова, А.К. Толстого, Надсона, Фета; драматургия Островского разворачивает спектр масштабов, продиктованных сменой ментальных доминант: поначалу она эпическая, затем – психологическая, на закате срединного цикла – бытовая).

Островский создал более 40 оригинальных пьес. Как он сам говорил, им открыта новая страна – Замоскворечье. В это время там жил мещанско-купеческий люд, и драматург описал его быт и нравы. В начальный период своего творчества он ещё использовал приёмы так называемой натуральной школы, которая ставила задачей чуть ли не физиологическое описание действительности. Это был конец 40-х годов.

Научный подход к исследованию действительности, преобладавший в XIX-м веке над подходом художественным, привёл к возникновению психологии, пытавшейся постичь и описать процессы поведения человека, поступки, мотивацию, – вроде бы это больше характеризует начальный цикл XIX-го века (1820–1853), эстетически резонирующий категории трагического, с абсолютным приоритетом рационального. Но, с другой стороны, XIX век отличает субъектность – и в результате создаётся ментальная почва для субъектности социальной, которая прослеживается на протяжении всего ментального столетнего цикла (с 1820 года по 1919): Гоголь, с маленьким человеком, бытописанием, поведением, нравами, Чехов, с тем же эстетическим набором (другое дело – противоположные масштабы хронотопа, контрастные ощущения человека в обществе, различные степени композиционного напряжения, колористическое решение и средства выразительности) – вот то общее, что ментально объединяет художников разных периодов одного века. Различие, повторим, – в мере: психология становится всё более физиологичной

по основаниям – такова эволюция: от философских корней – к психологии, а далее – к физиологии (Сеченов уловил эту закономерность, открыв, что мышление – это физиологическая функция мозга). В литературе появился такой жанр, как художественная трансформация физиологического описания. Хронологически это конец сороковых: научность, достигшая уровня физиологизма. Например, Белинский критерием мастерства художника выдвигает социологизм – содержательный, психологизм – почти научный (действительность рассматривать под микроскоп). Умирает Белинский в период развития физиологизма в науке и, как её трансформации, в художественной литературе. Натуральная школа (Эмиль Золя), западная живопись данного периода развивались в том же русле (реализм). Описанные тенденции объединены менталитетом трагического, характеризующим то время, когда в литературе появился и драматург Островский.

Поначалу Островский просто вывел на сцену героя-купца, т.е. репрезентировал его, как этого требовал менталитет начального цикла («Семейная картина», «Утро молодого человека», «Неожиданный случай» (1847–1850), «Свои люди – сочтёмся» (1849). Островский умело изображает быт того сословия, которое совершенно не было отражено в литературе. Однако сразу же становится очевидным его отличие от натуральной школы, потому что в этой среде он выявлял также и нравственные коллизии. Его набор героев пополняется чиновниками и разночинцами, но совершенно другого рода, чем до Островского. Например, образованный юноша, проникшийся идеями прогресса, благородного служения обществу, сталкивается с чиновничье-бюрократической средой и постепенно начинает понимать, что это – огромная безжалостная машина, состоящая из людей, вполне милых, но абсолютно бездуховных. В результате эта машина его сминает («Доходное место», 1856).

Островский стремился дифференцировать и хорошо известную ему купеческую среду: его творческое кредо состояло в том, чтобы искать позитивные начала. Такие начала он находит в немногочисленных образах, противостоящих тёмному царству, где «за высокими заборами льются невидимые миру слёзы». Эти герои, наделённые нравственной силой, не способны вступать в борьбу и противостоять миру диких и кабаних. Их протест носит либо характер мятежа, либо ухода в изолированный мир науки и техники, либо самоубийства. Другие попытки вывести положительных героев напоминают идею Достоевского, выраженную в «Идиоте»: нравственные герои – люди бездеятельные, блаженные. Они охраняют свою нравственную чистоту вопреки

поползновениям «тёмного царства» – это показывает пьеса «В чужом пиру – похмелье» (1855), которая ознаменовалась созданием нарицательного образа Тита Титыча – самодура, не знающего границ; ему противостоят учитель Иванов и его дочь Лиза – перед их нравственной силой отступают даже такие чудовища. Но Тит Титыч ещё способен на добрые поступки. А дальше в процессе творчества иллюзии драматурга рассеиваются – хозяева жизни Кабаниха и Дикой абсолютно лишены колебаний: они беспощадны, жестоки по отношению к своим жертвам. Прочие герои – актёры, авантюристы, – хоть и обладают положительными чертами, абсолютно ничего не могут изменить в этой жизни.

Открытием Островского можно считать не только введение героев из разных сословий, но и приём контекста. У него есть немало случайных персонажей, которые создают контекст жизни, текущей помимо пьесы, – вот чем эти произведения резко отличаются от канонов классицизма. Прием, суть которого – вводить поток сквозь действие, – связан с достижениями Толстого.

В целом творчество Островского-драматурга примечательно тем, что он развернул художественную панораму бытописательства, ментальная власть которого усиливается к концу срединного цикла (Островский умер в 1886-м году – это пограничное время, между концом срединного и началом последнего циклов, а следовательно, оно граничит и с новой ментальной парадигмой, суть ее можно образно выразить как отречение от идеалов прекрасного). И акценти-рованное движение к бытовому, одновременно суживающему хронотоп, в градации дано Островским – достаточно проследить эту восходящую к обы-денному плану линию от 1875-го года: «Волки и овцы» (1875) – «Правда хорошо, а счастье лучше» (1877), «Последняя жертва» (1878) – «Бесприданница» (1879) – «Невольницы» (1881) – «Таланты и поклонники» (1882) – «Без вины виноватые» (1884).

Повторим, пик срединного цикла приходится на 69-70-е годы. На это стоит обратить внимание хотя бы в свете актуализации именно в данный период всех ментальных черт, присущих классической фазе (1864–1875). Можно сказать, что это – кульминационный период в развитии литературы в эстетике прекрасного, и данный выше **обзор литературных достижений иллюстрирует количественно-качественную полноту, нашедшую выражение в системогенетическом принципе исчерпания морфологии за цикл.**

Осмыслив ментальную суть срединного цикла, посмотрим с ментальной позиции на век в целом (в логике движения от становления – к расцвету, от расцвета – к деградации). Наш акцент на срединном цикле был необходим для того, чтобы контрастней представить закономерности литературного развития начального и конечного циклов, их обеднённость по сравнению со средним циклом.

Приоритеты рационального и объектного в фазе становления ментального столетнего цикла XIX века

Фоном развития России в XIX веке послужила полоса капиталистических революций на Западе. Российское общество со времён Петра было устроено двухслойным образом: нижняя часть общества жила по законам средневековым и опиралась на абсолютную монархию, а интеллектуальная элита с неизбежностью ориентировалась на развитие знания на Западе. Поэтому умонастроение российской интеллигенции под влиянием действующей конструкции государства отличалось противоречивостью. Императорский абсолютизм априорно располагал к подозрению передовых людей и выявлению наиболее опасных для строя, хотя они могли совершенно не помышлять ни о каком противодействии. Ментально же интеллигенция была включена в иную логику развития, в которой обсуждались свобода, равенство и ценность разума.

Таким образом, весь XIX-й век оказывался для России принципиально консервативным. Власть пыталась противопоставить естественному эволюционному развитию Запада некую собственную мифологию. Это выразилось, например, в известном лозунге: “Православие, самодержавие, народ”. Противоречие накладывается на специфику третьей столетней ментальной фазы как завершающей большой, 300-летний, цикл – фазы субъективистской. Вот почему мир подаётся через человека: это – первый признак субъектного начала. Творческая личность априори разрывается в противоречии: она погружена в действительность, уходящую корнями в прошлое (средневековый способ жизни), а в своем мышлении, творчестве она либо должна быть равной западным художникам, либо превосходить их по уровню осмысления и воссоздания жизни. Это – второй признак субъектного начала (индивидуальность – *творческая*!). Отсюда – феномен лишнего человека в российской действительности.

Ненужность человека незаурядного объясняется тем, что образованность, интеллект, талант яркой личности становятся балластом для государства, озабоченного в это время лишь всеобщим подчинением общества предписаниям, вердиктам ограничительного характера.

Примечательны ставшие ключевыми для данной эпохи изречения из великих произведений: «Собрать бы книги все да сжечь»; «Бранил Гомера, Феокрита, / Зато читал Адама Смита / И был глубокий эконом». В первом –

сквозит раздражение от занятия чтением, присущее всем рационально настроенным людям, видящим в нем праздное времяпровождение, а в худшем случае – опасность размышлений как неизбежное следствие чтения книг, снимающее с человека оковы ограничений рабского сознания. В последнем – заключена ментальная привязанность к западной моде; все толстовские герои также зависимы от неё, причём настолько, что предпочитают французский язык русскому. Но в результате возникает всё та же узнаваемая «смесь французского с нижегородским», что и в XVII–XVIII веках.

В течение столетия доминанта менталитета перемещается от преимущественно западной ориентации – через равновесную – к преимущественно российской. Это позволяет охарактеризовать период трагического как западнический по устремлению. Отсюда – декабристы, Белинский и другие социологически ориентированные критики и тенденция, близкая к западной натуральной школе. Имея такое устройство государства (средневековую абсолютную монархию), Николай I сталкивается с интеллигенцией, в первую очередь – с дворянами, которые мысленно находятся на Западе и преисполнены благих пожеланий облагодетельствовать Россию западными идеями. Он вынужден предпринимать репрессивные меры, и это накладывает характерный отпечаток на весь XIX век, делая его консервативным. Цензура утверждается даже в области образования! Третье отделение канцелярии царя (политическая полиция) с 26-го года занимается надзором за творческой интеллигенцией. Печальную известность снискал себе в судьбах русской культуры генерал А.Х. Бенкендорф, начальник канцелярии и шеф специально созданного корпуса жандармов («второй Аракчеев»).

С конца 20-х годов в литературной жизни происходят качественные перемены.

Литература получила абсолютно другую опору: во-первых, журналы, которые стали самоокупаемыми (в XVIII-м веке они не были прибыльными и издавались предельно малыми тиражами, но во времена Пушкина, по его словам, стали уже «отраслью промышленности»); во-вторых, резко расширенное книгоиздание, тоже ориентированное на прибыль. Более того, наблюдалась обостренная конкуренция: у издателей журналов шла борьба за своего читателя. Как следствие конкуренции расцвела литературная критика. Причём в архаике трагического (1820–1831) она имела слабое влияние на общество, но ближе к декадансу (1842–1853) приобрела неоспоримо высокую роль в формировании читательских вкусов и стала чуть ли не важнее литературы.

Картина периодической печати была пёстрой. Издатели вроде Сенковского интересовались исключительно количеством подписчиков, угождая потребительским вкусам. Наиболее передовым, по оценке Белинского, был журнал «Московский телеграф», выходивший в 1825–1834 годах. Журналом передовой мысли признавали и «Телескоп», выходивший с 31 по 36 год (редактор Н.И. Надеждин, профессор московского университета). Судьба «Телескопа» драматически завершилась помещением в нем «Философического письма» П.Я. Чаадаева, в котором автор отрицал не только всё историческое прошлое России, но и пессимистически оценивал настоящее и будущее страны. В письме говорилось о мёртвом застое, утверждённом самодержавием, насаждавшем казённый оптимизм. Вопреки фактам, Чаадаев под влиянием ненависти к строю утверждал: «...мы не внесли ни одной идеи в массу идей человеческих, ничем не содействовали прогрессу человеческого разума». «Телескоп» закрыли, Чаадаева объявили сумасшедшим, редактор был сослан в Сибирь.

Особое место в журналистике начала 30-х годов занимала «Литературная газета» (1830–1831), редактировал её Дельвиг. Это был печатный орган писателей пушкинского круга. Газета прекратила своё краткое существование из-за цензуры и из-за столкновений с грязными дельцами-журналистами, например с Булгариным, редактором газеты «Северная пчела». Политическую информацию было доверено помещать исключительно этой газете в результате сотрудничества редактора с Бенкендорфом. Пушкина очень угнетало это обстоятельство, и он незадолго до гибели, в 36-м году, основал журнал «Современник», намереваясь вести в нем политический раздел. Из других периодических изданий можно назвать журнал «Московский вестник» (1827–1830), выпускаемый группой «Общества любомудрия». Журнал «Московский наблюдатель», с 35 по 37-й, продолжая традиции «Общества любомудрия» (идеализация старины), настаивал на светском акценте своей литературной политики («всё обыденное, грязное, низкое должно быть изгнано» – Шевырёв).

На страницах журналов 30-х годов оттачивалось мастерство критики. Возник новый подход к оценке художественного уровня того или иного произведения – изменилась дифференциация авторов критиками: появились выдающиеся авторы и авторы второго плана, менее популярные для читательской аудитории. Резко увеличилось разнообразие жанров. (Почему? Сам век как замыкающая фаза 300-летнего цикла Нового времени располагает к формальному расцвету в сценарии своего развития – на протяжении всего столетия, с явной кульминацией в конце.)

В декадансе трагического (1842–1853) точно так же увеличилось разнообразие жанров, но преимущественно в главенствующей тогда критике. В целом категория трагического резонировала с общей устремленностью западного менталитета к осмыслению всеобщего, чем отличались, например, работы Г.В.Ф. Гегеля, О. Конта, Г. Спенсера, представляющие научное воззрение в русле эволюционизма. Его фундаментальная **категория развития** характерна для всего XIX-го века, потому что это – последний век 300-летнего цикла [5], а всё последнее, замыкающее, обладает признаком релятивизма, в то время как всё становящееся обладает противоположными признаками – вечным, незыблемым, онтологическим. Для убедительности сравним XVII век (с его космографиями Меркатора, Ортелиуса, с «Селенографией» Гевелия, с «Географией» Линды и прочими «графиями», а также хронографами, хрониками и историями, утверждающими незыблемость основ бытия) с последним веком Нового времени (с его доминантой преходящести релятивизма, фиксирующего мгновения и подчёркивающего временность всего живущего на земле). Отсюда – характерный признак XIX-го века: ценность субъективного, сиюминутного – всего того, чего завтра уже не будет, – неповторимых ФРАГМЕНТОВ БЫТИЯ! Если в трагическом мы обнаруживаем общефилософский масштаб (чего стоит поэма Гоголя «Мертвые души»!), то в низменном – масштаб субъективных переживаний (например, «Нравы Растеряевой улицы» Успенского). Зато в середине цикла возникает чудесное явление уравновешенности, гармонии противоположных тенденций.

В 20-40-е годы на Западе расцветает стиль романтизма. Он проявляется практически во всех европейских странах одновременно. Поскольку XIX век – последний век цикла, ментально он обращён в прошлое – и весь век литературы будет развиваться под знаком обращения назад. Этим объясняется актуальность фольклора в данный период – ***рефлексивное переживание художественно осмысленных онтологических основ бытия***. Мы видим его проявления и у Пушкина, и у Лермонтова, и у Гоголя, и у Одоевского (литературная ветка Гофмана), и у Марлинского, и у Вельтмана (фантастическая обработка фольклорных сюжетов), и у Кольцова. Весь век – субъективистский: его масштаб – малый (действие происходит локально, вплоть до табакерки!).

Творчество Пушкина в этом русле примечательно тем, что внеличностные сказки он перекладывает как личностные: русские народные сказочные герои обычно деперсонализированы, но век субъективизма обязывает наделять их личными характеристиками. У Пушкина все инварианты мировой литературы

персонализированы. У Гоголя точность, заостренная в деталях портретность, избыточная персонализация, избыточная конкретизация всех деталей быта: натюрморта, пейзажа, интерьера, костюма того или иного героя – получают гротескное развитие: всё прописано максимально подробно. Причина – ментального свойства: главный признак бароккального стиля (1838–1842) как повторяемой из цикла в цикл эстетической закономерности (1871–1879; 1904–1912) – формальная изощрённость! Иными словами говоря, в любом 33-летии, будь то трагическое, прекрасное или низменное по ментальному содержанию, после классического периода, заострённо отражающего менталитет того или иного цикла, всегда наблюдается изживание данного содержания, компенсируемое приоритетом формы.

Гоголь – это следующий за Пушкиным этап развития менталитета трагического XIX века. Он обращается непосредственно к действительности и возводит всех своих героев до уровня тех же инвариантных типажей мировой литературы. Каркасные инварианты образов, составляющие костяк этого общества, доводятся до уровня уникально-персональной выразительности. В этом – особенный признак трагического в целом: Ноздрёв не конкретный тип, взятый из жизни, а нечто неизменное, а потому и нарицательное. Выявить структурный инвариант, олицетворить его, оживить, но при этом ещё и показать, что запечатлены не люди, а олицетворённые абстракции, – вот какую художественную задачу ставил перед собой Гоголь, решив её блистательно, мастерски: Коробочка – абстракция консерватизма, Ноздрёв – абстракция самодурства, Собакевич – абстракция воинствующего невежества и дремучести, Плюшкин – абстракция скряжничества.

Пушкинский «Скупой рыцарь» переживает трансформацию до степени «прорехи на человечестве»! Гоголь доводит логику этого образа до полного абсурда. **Ментальное обоснование – предельное абстрагирование:** у Гоголя – не образы, а *олицетворенные понятия*.

Одна из действующих в этот период стихий обладает демонической природой, или природой потусторонней силы. Она появляется у Пушкина в «Пиковой даме». Есть она и у Лермонтова: черты демонизма пытается приписать себе герой, представленный романтически. Он живет в другом масштабе. Но особенно эта стихия проявлена у Гоголя: он синтезирует демоническую линию и фольклорную, что и является признаком декаданса, завершающей фазы трагического («Вечера на хуторе...»). В «Вие» эта тенденция максимально концентри-

руется, предельно сгущается. Что касается гофманской линии, то она представляет синтез с западноевропейской городской сказкой (братья Гримм и др.).

Следует принципиально дать ментальную характеристику критическому наследию В.Г. Белинского, потому что он мыслил в пределах менталитета своего времени. (Вспомним классификацию мыслителей, ученых, в зависимости от их ментального диапазона – в рамках своего поколения, в рамках столетнего или трёхсотлетнего цикла. Чем шире этот диапазон, говорим мы, тем масштабнее творческая личность. Такая классификация применима и к художникам, например протопоп Аввакум обладал гениальной способностью оперировать масштабами не только большого цикла в 300 лет, но и глобального, 1000-летнего, он жил в XVII веке, в XIX-м такого масштаба уже нет, зато чётко прослеживается масштаб большого, 300-летнего, цикла в творчестве Л.Н. Толстого, масштаб времени своего поколения мы найдем в творчестве А.П. Чехова). И, если любой диапазон художника эстетически ценен для нас, читателей, то совсем иная мерка – к критикам.

Тот факт, что Белинский осмыслил критически литературу своего времени с позиции той же эпохи, как раз не даёт возможности применять все его оценки в качестве универсальных, что, к сожалению, постоянно наблюдается в учебной литературе, более того, культивируется на уровне истины в последней инстанции, невзирая на узкий ментальный диапазон его критики, в силу этого эстетически ограниченной и часто примитивной.

В отличие от великих философов Пушкина, Гоголя, Белинский целиком привязан к идеологической моде Запада. На Западе в этот момент расцветают позитивизм и социологизм Конта, экономический детерминизм Маркса и натуральная школа – от Гюго до Флобера. Белинский как критик оказался на уровень ниже писателей. Например, высшим достоинством романа Пушкина «Евгений Онегин» он увидел энциклопедический охват русской жизни, в то время как этим не исчерпывается выдающееся значение романа, вобравшего в себя весь мировой опыт развития литературы и в силу этого получившего культурный контекст мощной концентрации. И художественные достижения Гоголя Белинский рассматривал как энциклопедию, пытаясь обратить достигнутые вершины в литературе в русло социальной критики, не увидев ни философских корней, ни философских вершин у творивших в эту эпоху поэтов и писателей. Пропускать значимость произведений сквозь социальный фильтр обязывал Белинского *менталитет начального цикла XIX века* (это время отличается социальной доминантой: 1820–1853). Писарев пытался трактовать

вершины литературной мысли творцов через естественнонаучную призму, что также было созвучно времени, т.е. закономерно. Но выйти за рамки своего времени Белинский и Писарев не смогли – таков уровень их ментального времяощущения.

Характерный признак категории трагического, недостаточно осмысленный критиками из-за идеологических установок и социологически ограниченной их позиции, – **это олицетворение абстрактных категорий и понятий.** Например, у Пушкина в «Пророке» все абстрактно до предела; таков же у Лермонтова «Демон», даже герой нашего времени – это воплощённая абстракция, трансформация байроновского и европейского в целом романтического героя на российской почве бунтарства («имплантация»). У Гоголя «Нос» представлен как социальный статус, которого лишился человек и в результате обнаружил: он – ничто, поэтому потерял жизненную основу. Вырисовывается *смысловой икт* менталитета трагического: художественно исследуется творцами в этот период именно ***абстракция***, и реализуется она в литературной конкретности. (Трагическое XX века – то же самое, но в итоге получается уже плакат, потому что XX-й век есть ментальный аналог XVII-го: это – век объективированный. Вспомним расцвет плакатного искусства, в частности выставку Маяковского «Окна РОСТа». Конец XX века – объективированный век, выраженный в субъекте, причем преимущественно в телесериалах, использующих литературную основу скорее прагматично – как служанку кино, нежели эстетически: «Агент...», «Менты» и т.д.).

Синхронно с тенденциями западного романтизма (В. Скотт, П. Мериме, О. Бальзак, Ф. Стендаль, В. Гюго, Ф. Купер) отразились идентичные тенденции русской литературы данного периода. Воспроизвелись все ключевые оттенки западного романтизма, например у Одоевского преобладает мистический план, у Ершова – фольклорно-сказочный, с самобытностью нашей почвы, у Аксакова – орна-ментально-философский, его тенденция похожа на ориентализм в живописи (изысканные восточные стилизации прошлого). Алексей Васильевич Кольцов – стилизатор, как и Пушкин, но взявший более узкую направленность, преимущественно фольклорно-песенную. Отчётливо воплотилась и байроновская линия: в русской литературе периода категории трагического проявлен герой, у которого избыточность его жизненной энергетики, романтического порыва входит в противоречие с обыденной жизнью, – и тогда он начинает искать приключения. Байроновская линия намечается в пушкинском «Выстреле» (грань жизни и смерти) и получает развитие в романе Лермонтова «Герой нашего

времени». Всех героев этого плана увлекает опасность испытаний, и авторы перемещают их, как следствие, на восток – туда, где идут войны. Это мы встречаем и у А.А.Бестужева-Марлинского. Примечательно большое пространство для выражения избыточной собственной внутренней энергетики.

Основной конфликт романтизма – это желание человека сразиться со стихиями, превосходящими его по масштабу. Вот почему столкновение заканчивается трагически. Идея жертвенности, столь узнаваемая в трагическом, предстаёт в этот период субъектно (героя волнует идея самореализации, но герой аполитичен, он обуреваем титаническими страстями; движущая сила действий героя – страсть борьбы, но не через гражданский пафос, а через индивидуальный, личный, эгоцентрический – все это выливается в формулу «москвич в гарольдовом плаще» (все та же «смесь французского с нижегородским»!).

Полевой Николай Алексеевич создал роман «Клятва при гробе господнем» в романтическом ключе (1832) и повесть «Живописец» (1833). Для героя повести «Живописец», пишущего картину «Прометей», «истинный художник – это царь среди людей, волшебник среди природы». Он чужд окружающей его среды, которая не может его понять. Реализация себя происходит также через абстракцию – картина «Прометей» обыгрывается в повести следующим образом: непризнанный, он уезжает и умирает, но намечается иллюзорный красивый выход, несмотря на гибель героя, потому что последним произведением Аркадия стала картина идеи всепрощения «Христос, благословляющий детей».

Жанр, который расцвёл в 30-е годы, литературоведами признан как исторический, вслед за критикой и самими авторами романов с исторической тематикой. Однако обращает внимание главный герой, во-первых, романтический, во-вторых, вымышленный (что противоречит природе жанра), помещённый в особые пограничные обстоятельства – между жизнью и смертью, отстаивающий себя, свою свободу. Следуя принципу исторического романа, место действия для героя автор выбирает экзотическое, удалённое во времени. Пафос таких произведений – в столкновении с мощной стихией власти. Он, бесспорно, тоже романтического плана. Романтическая школа писателей Н.А. Полевого, А.Ф. Вельтмана, И.И. Лажечникова возникла на волне романтизма европейского и ментально объясняется серединой цикла трагического (индивидуальность, сражающаяся с силами, превосходящими её, наперекор опасности, – её потребность в сражении с большими масштабными стихиями: властью, диким Кавказом, отличающимся иным, непознанным, менталитетом,

морскими путешествиями, в которых человек сталкивается с тем, что таит в себе неизведанную опасность). Индивидуальность, противостоящая различным стихиям, породила разнообразие тематических веток литературы.

Михаил Николаевич Загоскин: «Юрий Милославский» – тот же псевдо-исторический роман, что и «Айвенго» (романтический герой, помещённый в обстоятельства глубокого прошлого). Западная тенденция повторилась. По сути, вся литература развивалась синхронно.

Пушкинская декабристская линия (призывы к свободе, осознание себя человеком свободным, игры с царём, с самодержавием – это способ борьбы со страшной стихией, такой же чудовищно опасной силой, как Змей Горыныч – в фольклоре, при все том, что она – реальная; авторы, как и их герои, себя приносят в жертву. Сравним: Байрон посылает героя в дальние страны, сам поехал в Грецию сражаться с турками на стороне греков, а декабристы сражаются с самодержавием: для них это столь же непреодолимая по масштабу сила). Вовсе не социальная подоплека поступков у декабристов – она субъектно-романтическая! Денис Давыдов – с войной один на один: гусарство индивидуалистично.

У Александра Ивановича Полежаева в том же, индивидуалистическом, ключе создана поэма «Сашка». Полежаева за поэму сослали в солдаты, забили до смерти, и он умер в тюремной больнице. В ряде его произведений, как и в поэме «Сашка», выражен эстетический модус ожесточения. То, чему он противостоит (тюрьма, солдатская доля), – стихия чудовищная. Мы видим романтическую личность, помещённую в атмосферу социальных низов. «Его поэтические воображение привлекают демонические образы как иносказательное воплощение гневного протеста» [4, 274] – в этих строках, характеризующих суть творчества Полежаева, уже заложен признак модуса ожесточения. Из-за лейтмотива демонизма ожесточение в его произведениях тупиковое. Кавказская тема его творчества даёт возможность отождествить масштаб произведений с Лермонтовским творчеством с той разницей, что за содержание своих произведений Полежаев был сослан на Кавказ солдатом. Но сходство авторов – в трагическом исходе их судеб.

Характерна одна закономерность, наблюдаемая в этот период. **Судьба самих творцов вписывается в логику менталитета трагического (наиболее трагедийно складываются судьбы А. Блока, Н. Гумилёва, М. Цветаевой в XX веке, замыкающем глобальный эволюционный виток).**

Литературные герои в начальной фазе XIX века в основном представляют слепок судьбы, умонастроения и воли авторов**.** Культура, которой они обладают, – западная, а способ жизни – русский (Пушкин и Лермонтов остаются в рамках дворянства, Гоголь вводит чиновничество, городской люд, провинциальное общество, а у Полежаева изображён абсолютный низ социальной пирамиды, потому что быть солдатом – это пожизненный приговор, 25 лет службы).

Завершая обзор начального цикла XIX века, подчеркнём, что триада **«Пушкин, Лермонтов, Гоголь»** исчерпывающе представляет данный период, со всеми особенностями его менталитета.

XIX век – как последняя столетняя фаза Нового времени, с присущим ей субъективизмом, – транслирует через менталитет субъективированный романтизм трагического. Для яркого представления его специфики проведём параллель с тем же временным диапазоном (27-35 годы любого века – период, эстетически выражающий романтизм трагического), но уже XX века: наиболее колоритные явления этой эпохи – повсеместное строительство ГЭС, городов, заводов в стране; освоение севера; полёты Чкалова, известные всему миру (освоение неба); трудовые рекорды Ангелиной, Стаханова (освоение земли и её недр); освоение моря (ледокол «Челюскин») – и все это направлено вовне.

Приведённый набор примет убеждает в том, что романтизм трагического в XX-м веке, наоборот, объективирован. ***Обогащается ли понимание человека выстраиванием подобных аналогий – системогенетически проецируемых? Несомненно. Причем обогащается не деталями, а смыслами, и не частными, а категориальными, т.е. смыслами ментального свойства [5-7].***

Время Пушкина, Лермонтова и Гоголя

Циолковский как естественник считал, что наряду с пространством и временем (своего рода координатами) существует сила. Категориально она может быть переложена в ментально-эстетическое измерение, как это сделал в своем исследовании Н.Н. Александров [1, 608]. Например: в трагическом эта сила настолько избыточна, что вызывает ослепление; отсюда – категория ослепительности, сформулированная автором. Тот, кто выражает её, являясь медиумом этого времени, будет создавать произведения, переполненные силой. Характер ее всякий раз получает зависимость от менталитета того или иного века: в XVII веке сила имела надсоциальный характер, в XVIII веке – государственный, групповой, и лишь в XIX веке – личностный. Следовательно, Пушкин как медиум является выразителем века субъективизма, и, поскольку он единственный как перво-

начало, вся избыточная мощность сосредоточена в нём одном. Он не мог не быть жизнеутверждающим: он выражал субъективность, переполненную энергией.

Та же колоссальная энергетика (но уже в отзвуках) проявляется и у Лермонтова, и у Гоголя. Однако она лишена монадной целостности. Пушкин – это монада, единичность, а всё остальное – это части, составляющие целое. И Лермонтов, и Гоголь частично воплощают то, что у Пушкина задано в едином спектре. Отсутствие цельности (фрагментарность центра) лишило их жизнерадостности, наполнив творчество иной выразительностью.

Общий контекст русской культуры XIX века можно назвать гуманитарным, что более всего проявилось в классической русской культуре и философии. Россия стала первой страной мира, в которой литературное творчество имело такое же значение, как и творчество философское. А великие русские литераторы зачастую упоминаются и как великие русские философы (Чаадаев, Достоевский, Толстой, Соловьёв). Этот универсальный синкретизм возник благодаря русской культуре XIX века, в поисках гуманистической парадигмы, ассимилировавшей практически все достижения мировой культуры и сделавшей шаг к такому синтезу, который и сегодня трудно оценить (нет аналогов, настолько специфичен этот шаг!). Универсальность русской культуры как важнейшее её свойство Запад до сих пор воспринимает одной или несколькими гранями. Достоевский для читателей Запада великий писатель психологического направления, предтеча модернизма, а для Бердяева он прежде всего великий мыслитель, который намного опередил в своих идеях и Ницше, и Бергсона.

Приоритеты иррационального и субъектного в последней фазе ментального столетнего цикла XIX века

Наибольшую концентрированность всечеловеческие смыслы получили в русском символизме и акмеизме, которые задачу концентрации ставили осознанно. И произошло это на исходе ментального столетнего цикла XIX века, выраженного категорией низменного. Срок последнего цикла приходится на 1886-1919 годы.

Характерные особенности содержания литературы этого периода можно увидеть через проявление менталитета: абсолютное обытовление ментального пространства, обращение к прошлому, крайний индивидуализм, отторжение ценностей предшествующего исторического периода (категории прекрасного), минимальное энергетическое напряжение как следствие иссякания столетнего ментального импульса.

Для категории низменного примечательно соотношение различных отмирающих и нарождающихся тенденций.

Тенденции, завершающие логику развития литературы XIX века в 300-летнем цикле: эстетизация документа (натурализм XIX века) и распространенность очерково-мемуарного жанра (Н.Г. Гарин-Михайловский, А.И. Куприн).

Новое качество литературы, искусства в целом определяет зарождение символистических тенденций (И. Анненский, В. Брюсов, Л. Андреев, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, А. Блок). Новой ступенью качества и продолжением символизма стал акмеизм (Н. Гумилёв, А. Ахматова, О. Мандельштам, И. Одоевцева, Г. Иванов, С. Городецкий, М. Кузмин и др.). Вне всяких творческих направлений и группировок, но абсолютно конгениально содержанию низменного развивалась поэзия М. Волошина и М. Цветаевой. Философско-эстетические декларации Н.М. Минского (Виленкин, 1855–1937), Д. Мережковского и З. Гиппиус, утвердившие принципы декаданса, раскрывают присущие содержанию данного периода черты в целом: проповедь мистики, отказ от гражданских мотивов, демократических идеалов, культивирование эмоционального, иррационального, индивидуального.

В русле традиций классической русской литературы продолжали творить А. Куприн, В. Вересаев, И. Бунин, А. Ремизов. Повести и рассказы А. Куприна

отличают элементы романтизма и остросюжетная динамика. Творчество В.В. Вересаева предстает как своеобразная летопись духовных исканий русской интеллигенции того времени, отмеченных рефлексией и колебаниями между различными направлениями общественной мысли. Сам художник не избежал сложностей выбора – не случайно Горький назвал его «великомучеником рафинированной интеллигентности». И.А. Бунин – мастер художественного слова – истинное призвание нашел в поэзии, пронизанной лиризмом, тонкостью восприятия мира, эмоциональным благородством. Бунин в истории русской литературы выступил именно как лирик, пропускающий всё – и самые «камерные», и социальные, и политические, и исторические – впечатления сквозь призму обострённого личного чувства.

Алексей Михайлович Ремизов – особенная фигура в русской литературе XX века, его творчество продолжает традиции Гоголя, Достоевского, но обретает колорит категории низменного, как бы замыкая круг фантастического в ментальном столетии. Действительность трудно в его произведениях отличить от кошмаров сновидений. «Бредовая завеса», по убеждению писателя, – это тот ориентир, по направлению к которому должна углубляться действительность. На грани объективного мира и субъективного его восприятия возникает типично ремизовская фантастика. Сон, по мнению писателя, истинный источник не только его сюжетов, но и сказок, легенд, мифов, более того: это – основа человеческой истории. Кроме перечисленного сон является посредником между человеком и его судьбой, между человеком и космосом. Эта философия определила стиль и содержание творчества Ремизова.

Наследие В. Розанова, философа, публициста и писателя, при всей широте диапазона его творческого таланта, примечательно тем, что он развил афористическую линию (ментально обусловленная краткость!). Одна из его книг так и называется – «Афоризмы и наблюдения», другая – «Опавшие листья» (короб 1-й, короб 2-й и последний)», «Уединённое». «Самый интересный человек русской современности», по определению М. Горького, оставил несколько десятков книг по философии, истории, религии, литературе, культуре.

В творчестве В. Брюсова, А. Блока, А. Белого, Вяч.И. Иванова запечатлён канонический символизм.

Параллельно проявляется тенденция нарочитой примитивизации, архаизации, обытовления и приземления литературы. Это – своеобразное «омещанивание» литературы: Саша Черный, И. Северянин, А. Вертинский и др.

Появляется «псевдодеревенская» поэзия (Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин, С.Есенин).

«Эстетизацию труда» провозглашают поэты В. Брюсов, А. Гастев и И. Филиппченко, призывая объединить достижения искусства и техники.

Пролетарское направление литературы сформировалось в творчестве А. Серафимовича, Д. Бедного, М. Горького.

Но Горький, в отличие от других пролетарских писателей, был более многогранным в своём творчестве, более чутким художником, наблюдавшим жизнь. Как примета времени заявляет о себе его «босяцкий романтизм» (любование дном – основное настроение романтизма низменного). В его творчестве намечена даже эволюция этого стилевого феномена («Макар Чудра», «Старуха Изергиль»). Главная особенность – изображение русского «дна» («Челкаш», повесть «Бывшие люди»). Первые романы Горького – «Фома Гордеев», «Трое». В романе «Фома Гордеев» задана тема, которую Горький будет развивать на протяжении своего творчества, – внутреннее разложение буржуазного класса, историческая обречённость существующего порядка. Это – первый роман писателя о судьбе поколений. Горький определил его как «переход к новой форме литературного бытия». Творческий рост Горького прослеживается через романтически-бунтарское настроение, отражённое в особом жанре – в песнях («Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике»), в аналитически значимой драматургии (пьесы «Мещане», «На дне», «Дачники») и в лирической поэме «Человек». В романе «Жизнь Матвея Кожемякина» лирический план – примета последней фазы векового цикла – усиливается. Следует отметить, что в творчестве Горького заявлен ещё один жанр, актуальный для конца цикла, – жанр путешествий (цикл рассказов «По Руси»).

Особый интерес в контексте времени вызывает тенденция проявления возникающего нового в умирающем старом: это – русский футуризм и его эстетическое многообразие (Манифест «Пощечина общественному вкусу» А. Крученых). В русле футуризма развивается языковое творчество Велимира Хлебникова, Василия Каменского и начало творческого пути В. Маяковского.

Активно проявила себя тенденция политизации литературы. Её содержание определили предчувствие грядущей катастрофы в поэзии и различие её восприятия: революция как стихийный бунт – в творчестве Блока, революция как творящая сила масс – у Маяковского. Появился жанр социальной утопии – «Красная звезда» (А. Богданов-Малиновский и др.).

Уточняя мироощущение того времени, следует назвать роман «Мать» и пьесу «Враги» М. Горького – как точное отображение менталитета низменного и как политическую прокламацию. В политическом стихоплётстве Демьяна Бедного проступил признак нарождающейся идеологически ангажированной поэзии, которая на целую эпоху станет господствующей, особенно после утверждения непонятного всему культурному миру метода так называемого социалистического реализма в 1934 году.

Обобщенная эстетическая характеристика XIX века

1) Подведение итогов развития мировой литературы.

2) Синтез и образование новых жанров.

3) Доведение жанров до классического состояния: классический русский роман, классическая русская повесть, классический русский рассказ, классическая русская пьеса.

4) Появление новых образцов русской литературы, предъявляющих новое её качество мировой литературе: открытие мерностей человека, объективный внешний метод Толстого и субъективный внутренний метод Достоевского как завершённость описания мира человека, рефлексивный метод Чехова, открывающий новое измерение взаимоотношений человека и мира, человека и его окружения – «подводное течение».

5) Расцвет русской поэзии на протяжении всего столетнего цикла (1820-1919). *Это – последний поэтический век*. Его особенность – в достижении формального разнообразия и смыслового богатства феномена серебряного века. В конце ментального цикла в поэзии возникает эффект остановленного времени: акмеизм (прошлое) и Велимир Хлебников (будущее) – это два разно-направленных вектора в вечность.

Доминанты нового мироощущения и миросозерцания, концепции всеобщего бытия и представлений о прошлом, настоящем и будущем во многом определяли своеобразие эстетического мышления, потребность воплотить свои переживания и представление о мире в соответствующих ему новых пластических формах – в живописи, в адекватных ему выразительных формах – в литературе, особенно в поэзии, ментально востребованной в конце не только столетнего, но и большого, 300-летнего, цикла (сравним неактуальность поэзии в конце ментального цикла XVII, рационального, века или XX, стоящего особняком, вроде бы тоже замыкающего цикл, но глобальный цикл к поэзии не

апеллирует: ведь Библия написана не стихами. (К тому же по алгоритму цикличности XX век повторяет ментальные признаки XVII века).

Лаконизм Пушкина объяснялся неразвитостью литературного русского языка, который предстояло развить.

Лаконизм Чехова и поэтов серебряного века – иного качества. Здесь обнаруживается прежде всего накопление за ментальное столетие языковых средств выразительности: начало века – овладение романной формой, конец – процесс «спрессовывания» литературных достижений. Количество накопленного достигло максимума языкового опыта, максимума концентрации и сгущения смыслов.

Таким образом, лаконизм низменного – сворачивание слов в слитки поэтических строк, всего языкового богатства – в единое Слово. Это и есть новое качество. Его максимум.

Необходимость лаконизма для серебряного века вызвана сформировавшимися возможностями виртуозного владения секретами языкового мастерства к концу цикла, вдохновением и талантом, осознанием литературной силы, мощи качественного преобразования русского литературного языка. Серебряный век – это «фейерверк на фоне закате» (многоплановость, многоцветье, яркость, импульсность, изощрённость форм, избыточность ракурсов, тонов и нюансов). В прозе – А. Чехов, В. Короленко, Н.Г. Гарин-Михайловский, В. Вересаев Л. Андреев, А. Куприн, Д. Мережковский, Б. Зайцев, А. Ремизов. И. Бунин. В поэзии – И. Анненский, Д. Мережковский (З. Гиппиус), К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый, А. Блок, Вяч.И. Иванов, М. Кузмин, М. Волошин, М. Цветаева, С. Городецкий, Н. Гумилёв, О. Мандельштам, А. Ахматова, Вл. Ходасевич, Н. Берберова, Г. Адамович, Г. Иванов (И. Одоевцева), И. Северянин, Вл. Маяковский, В. Хлебников, В. Каменский, Б. Пастернак, С. Есенин, Н. Клюев, Саша Чёрный.

«Преодолевая пристрастие символистов к «сверхреальному», многозначности и текучести образов, усложнённой метафоричности, акмеисты стремились к чувственной пластически-вещной ясности образа и точности, чеканности поэтического слова. «Земная» поэзия акмеизма склонна к камерности, эстетизму и поэтизации чувств первозданного человека (отсюда второе название – адамисты)». Приведенная характеристика акмеизма (ИЭС, 1998. С. 20) как нельзя лучше демонстрирует доминанты мироощущения низменного.

Следует остановиться кратко на динамике стилевых проявлений в этот период, особо отмеченный формотворчеством.

Архаика низменного – это натурализм, т.е. протокольно-документальное описание жизни, иными словами – **бытописание** (социальные потрясения – убийство Александра III).

Романтизм низменного – «натурализм плюс черты мистики» (Глеб Успенский, И. Бунин, А. Чехов, Л. Андреев, А. Куприн, К. Бальмонт, Вл. Соловьёв).

Классика низменного – абсолютное преобладание мистического, чувственного, с утрированием физиологических акцентов, иррационального, субъективного, приоритет женского начала над мужским, формы – над содержанием, индивидуального – над социальным.

Барокко низменного – формальное изобилие, избыточность формы, формальное экспериментаторство. Следствие избыточности – многообразие направлений. Для России важен весь мировой опыт, она вбирает его через эстетическую рефлексию. Итальянский футуризм (1907–1908, Маринетти) оказался крайне актуальным, с позиции мироощущения, для России. Футуристы стремились внести новую форму для отражения нового мира. Они говорили, что средства футуризма ещё надо создать, выдумать, их пока нет. Отсюда – лозунг созидания новой реальности, призыв старое сбросить с корабля современности в творчестве братьев Бурлюков, В. Хлебникова, В. Маяковского, А.Е. Крученых, В. Каменского. Эгофутуризм представляли И. Северянин и творческая группа «Центрифуга» (С.П. Бобров, Н.Н. Асеев). Не избежал авангардистского влияния времени и Б.Л. Пастернак. Из Франции пришло увлечение кубизмом – направлением, создающим конструкцию мира через геометрические формы, обнажающим скелет мира, стремящимся к символическому заострению формы (1907-1908); его представители – Пикассо, Брак, в России – В. Кандинский. Закономерен переход Кандинского от символизма к абстракционизму: ведь абстракционизм отвергает изобразительную форму, предпочитая поиск всеобщих как наиболее выразительных символов (Кандинский вечером в мастерской делает открытие через переживание новой реальности, и это переживание становится стимулом, ведущим мотивом его творчества). Абстракционисты тоже конструируют свой язык, но он у них принципиально не изобразительный, отсюда – индивидуальность как первооснова основ – в пику всеобщности, абсолютная субъективность – в основе творческого подхода.

Декаданс низменного – преобладание темы смерти, распада, тлена, разложения, эсхатологические мотивы, абсолютизация индивидуального (раскрепощение, вплоть до разложения личности), антиэстетизм.

Тенденция своеобразного подведения итогов (точнее – всеобщей рефлексии мировой культуры) была заявлена уже в начале века в литературе Пушкиным – и он открыл золотой век. А в конце века её продолжил – как в философии, так и в литературе – Вл. Соловьёв, став провозвестником и идеологом серебряного века. *В последнее столетие подводятся итоги – такова циклическая логика.* Но завершающая фаза должна была породить нечто совершенно особенное, явив миру новое качество художественного осмысления мировой культуры. Это особенное – линия русского символизма, переходящего в акмеизм. Подведение итогов длилось в литературе до акмеизма, который, как сказал поэт, есть **«тоска по мировой культуре».** Век начался с рефлексии мировой культуры и завершился... тоской по ней же: от Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета – к великому созвездию имён творцов серебряного века.

О многообразии направлений в искусстве данного периода свидетельствовали и такие объединения художников, поэтов и писателей, как «Синий всадник», «Мир искусства», «Бубновый валет», «Голубая роза», «Ослиный хвост», а также журналы «Сатирикон», «Новый сатирикон», «Северный вестник», «Весы», «Новый путь», альманах «Северные цветы».

Реализм, неореализм, натурализм, символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм, орфизм, примитивизм, кубизм, абстракционизм – такова палитра творческих поисков эстетического самовыражения, убеждающая нас в закономерности конца цикла – налицо его *формальная избыточность*.



Ментальная характеристика XIX века в контексте 300-летия Нового времени

Сделаем ещё шаг к постижению сути XIX века, расширяя рамки исследования: кратко рассмотрим столетия как фазы в 300-летнем цикле, с точки зрения качества.

XVII век – фаза становления в 300-летнем цикле – играет роль переходного от древнерусской, церковной по преимуществу, литературы к светской (осмысление себя как общности в глобальном масштабе истории).

XVIII век – фаза расцвета в 300-летнем цикле – занимается нормотворчеством через обращение к образцам античной культуры (осмысление оснований западного менталитета).

XIX век – фаза заката в 300-летнем цикле – совершает прорыв в создании образа человека через раскрытие его внутреннего мира. Концентрация на психологизме – примета литературы данного столетия, замыкающего ментальный цикл Нового времени (осмысление человека стало приоритетным направлением литературы).

Наконец, последний шаг: осмысление достижений литературы XIX века в 1000-летнем цикле.

Ментальная характеристика XIX века
в глобальном масштабе тысячелетия

Поскольку данный 300-летний цикл – замыкающий в 1000-летнем, он развивается в логике обытовления в целом, причем XVII век в контексте гегелевской триады предстает как становление обытовлённой картины мира, XVIII век – как расцвет обытовления, а XIX век получает акцентированную бытовую окраску – в плане последовательно усиливающегося обытовления как качества, ментально заданного в последней 300-летней фазе (деградация).

Более того: замыкающий тысячелетие цикл в 300 лет обусловил разнообразное развитие литературных форм. На излёте цикла возник феномен этого формального движения, который образно можно назвать ***«фейерверком на фоне заката».*** Всё наследие серебряного века демонстрирует взрыв формотворчества.

Третья яркая примета конца цикла – расцвет лирики, характерной для серебряного века (литература серебряного века у нас ассоциируется в основном с поэзией, хотя и не исчерпывается ею).

***

XVIII век испытывал потребность в нормативности некоего всеобщего плана, поэтому реформа Ломоносова осуществлялась в русле научной упорядоченности. К XIX веку эта конструкция уже не отвечала требованиям времени.

«Высокая тематика, но трудноодолимая, монотонная форма XVIII века – века тирании и рабства, который не только изуродовал нравы, но и на десятилетия изуродовал язык. Абсолютизм самовластно придавил живописно-образную (см. Аввакум) ткань русского слова кубическими глыбами римского классицизма», – так описал языковую проблему времени А.М. Баженов, анализируя достоинства комедии «Горе от ума» в плане обновления средств выразительности данного произведения [2, 54-55].

И эту тяжеловесность языка попытались преодолеть как литературными методами (Жуковский, Батюшков, Грибоедов), так и с позиции практики. Жизнь стала более насыщенной и динамичной, и язык «как дом бытия» впитывал и преобразовывал всё это разнообразие в новую форму. Каноническую форму

современный литературный язык приобрел у Пушкина, соединились воедино и множественные культурные заимствования, и научные, и художественные, и фольклорные основы языка, в том числе современный ему прагматический слой. Всё вместе образовало новый языковой монолит, который существует до сегодняшнего времени, с незначительными изменениями.

Синтез, произведённый в XIX веке, обладал уникальным измерением, сравнимым только с Возрождением. В центре менталитета находится человек. Попытка объяснить русскую культуру через категорию психологизма сужает её проблематику до крайне узкого диапазона. Между тем в творчестве Вл. Соловьёва были развиты идея Богочеловеческого творчества жизни, идея Всеединства (единства истины, добра и красоты), что и составляет новое человеческое измерение вечного и космического масштаба. Соловьёв дал измерение человека в его предельности.

Начавшись с Пушкина и его немногочисленного окружения, русская литература пережила расцвет в целой плеяде сменяющих друг друга гениев: универсализм, всеобъемлемость охвата проблем, космизм осмысления мира у Толстого, глубинность погружения во внутренний мир героя у Достоевского. При подведении итогов содержание как бы спрессовывается, поэтому оно ищет способ выражения себя в символе. В этом – суть феномена серебряного века.

С одной стороны, он подводит итоги глубинных поисков в русской культуре XIX века, а с другой – разрабатывает уникальную и яркую художественную форму, обладающую в чём-то самоценностью. Но даже в этом русский декаданс не был пустым, просто формальным, в отличие от западного. Смысл, который вкладывали в свои предельные абстракции Кандинский и Малевич, был всё тем же, глобально-космическим. То же наблюдаем в творчестве Хлебникова. Здесь подводится итог не только XIX-му веку, но и всему Новому времени.

Менталитет этого века – личностный, поэтому смыслы персонифицируются. Последовательность русских литературных героев в этом веке имеет большее значение, чем царей, полководцев. Мы говорим: время Онегина, время Базарова, эпоха Болконского, т.е. в единичном герое олицетворяется всеобщий смысл.

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 (в сфере «психо» – «души»). Это направление развивалось в светской литературе фрагментарно, и Достоевский не столько синтезировал имеющийся опыт, сколько выступил первооткрывателем особого 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 пошёл за ним: Кафка, Фолкнер, Камю. Совершенно неоценённым 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». Во всех веках 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 (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. Черты мистики, соединённость с натурализмом демонстрирует новый романтический стиль литературы последней трети XIX-го века («Чёрный монах» А. Чехова, повести Л. Андреева, «Гранатовый браслет» А. Куприна, ранние повести И. Бунина). От сложного романтического мистицизма и насыщенного историзма путь вел к

символизму и акмеизму серебряного века. В данный период было достигнуто предельно возможное выражение субъективной отделённости, всемирного и вселенского одиночества человека. И это тема не только русской литературы, хотя именно в ней символизм зазвучал наиболее пронзительно.

Ускорение развития новой литературы и насыщенность её 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.

Тихо звучавшая на фоне таких громких поэтов, как Некрасов, поэзия Афанасия Фета нашла своё 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. Соловьёв 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 синтез глобальный – синтез двух мировоззрений. 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. Отношение к русской литературе XIX-го века как к вершине, бесспорно, имеет основания: достижения сформировали устойчивое представление о ней как о великой русской литературе во всем цивилизованном мире.

Бифуркационная точка – конец 300-летнего цикла

Понимание логики развития литературы обогащает нас возможностью различать два вроде бы соседствующих, но отстоящих друг от друга на «почтительной дистанции» века: XIX век предстаёт как конец большого цикла, воплотившего в себе мощность энергии трёхсотлетнего развития литературы, и XX век – как начальная стадия (становление, зарождение, зачаток и тому подобные состояния, характерные для первой фазы большого эстетического цикла).

По сравнению с прошлым веком по всем формальным параметрам XX век представляется обеднённым, хотя он начинает восхождение на более высокий качественный и содержательный уровень. Такое противоречие – упрощённость формы при усложнении содержания – есть важнейшая примета XX века. Конечно, он проигрывает в сравнении с предшествующим веком. Но только ли большевики тому виной? За этим кроется нечто более глубокое и закономерное. Чтобы понять суть достижений XIX-го века и специфичность века XX-го, следует проанализировать ряд характерных явлений в логике большого цикла.

В XX-м веке, в фазе трагического (1920-1953), мы найдем лаконизм и строгость стиля, преобладающую традиционность и даже архаизацию жанров. Это – черты, которые присущи творчеству и В. Маяковского («Левый марш»), и А. Блока (поэма «Двенадцать»), и М. Булгакова (роман «Белая гвардия»). В цикле трагического XX-го века мы увидим параметры, характеризующие абсолютно новый менталитет: и вселенский масштаб пространства, и обращённость 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» Шкловского), – такова логика развития литературы в начальной фазе XX века.

Если закономерность устойчива, она должна повторяться, и это так: многие существенные черты первого века 300-летнего цикла Нового времени обнаруживаются и в первой части XX века. Параллель между XVII и XX столетиями даёт ментальный ключ исследователю: признаков очевидного сходства здесь предостаточно для плодотворных выводов. Поговорим о том, что объединяет эти периоды, с позиции цикличности.

Феерический взрыв духовной и светской литературы XVII-го века повторился в столь же феерических формах в начале XX-го века. В раннем рационализме мир обнажённо предстаёт во всей его библейской глобальности. Происходит очевидный пересмотр и инвентаризация всего космоса: и природного, и социального, и человеческого. Если в XVII веке это вылилось в издание огромного количества «графий», то в XX веке разворачивается глобальная ревизия не только полученного большевиками наследства, но и духовного космоса (прежде всего!).

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 создаёт их, опираясь на трёхвековой опыт русской литературы. У него в послереволюционный период отсутствует один герой – в его произведениях живёт 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 подчёркивает 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. Такими были первые революционные праздники, являвшие глобальное массовое действие с ориентацией на будущее и потому требовавшие некоего синкретического жанра. Используя выражение Н. Крупской, назовём это явление «естественной революционной театральностью» и определим его важнейший признак как глобальность мировосприятия, осмысление страной себя в контексте исторического времени. То же мы говорили и о менталитете XVII века – аналогии очевидны.

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

Суть развития русской литературы, специфика каждого из циклов проявлены в произведениях конкретных творцов. То общее, на что было направлено внимание в данной работе, заключается в утверждении, что каждый цикл – повторение одной и той же матрицы, инварианта, обогащаемого всякий раз новыми смыслами. Два века русская литература формировалась как бы в вакууме по отношению и к русской жизни, и к

художественной жизни Запада. И только в XIX-м веке она достаточно созрела в данном качестве, чтобы обобщить и превзойти всю западную литературу [4]. Если упростить культурную ситуацию в России в целом, то можно представить её в начале трёхсотлетнего 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 всё западное быстро, почти стремительно. И уже здесь 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. Главный вывод состоит в том, что русская культура изначально сформировалась как рефлексивное зеркало мировой культуры в силу особой, «догоняющей», тенденции в истории России. Причём, в отличие от Запада, в России возникла особая 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. Проступающий образ лестницы как бы иллюстрирует философский тезис о накоплении количества, без которого невозможен новый скачок качества. Образ показывает, что в любом произведении XIX-го века обязательно присутствуют «слои прошлого», независимо от того, видимы они или скрыты в культурной спрессованности смыслов.

В контексте заявленной темы особое внимание привлекает наследие М.А. Булгакова. Вершинный роман его творчества «Мастер и Маргарита» создан в ключе романтизма трагического (1927-1935). Здесь автор продолжает развитие магической линии Гоголя (и Достоевского), идущей от Пушкина, удивительным образом сочетая развлекательную функцию литературы (прямые цитаты Гофмана в художественном тексте, приключенческая канва событий с привлечением обаятельного образа животного и т.д.) с дидактической, свойственной любому началу большого, столетнего, витка (библейский повествовательный пласт сообщает роману философский масштаб).

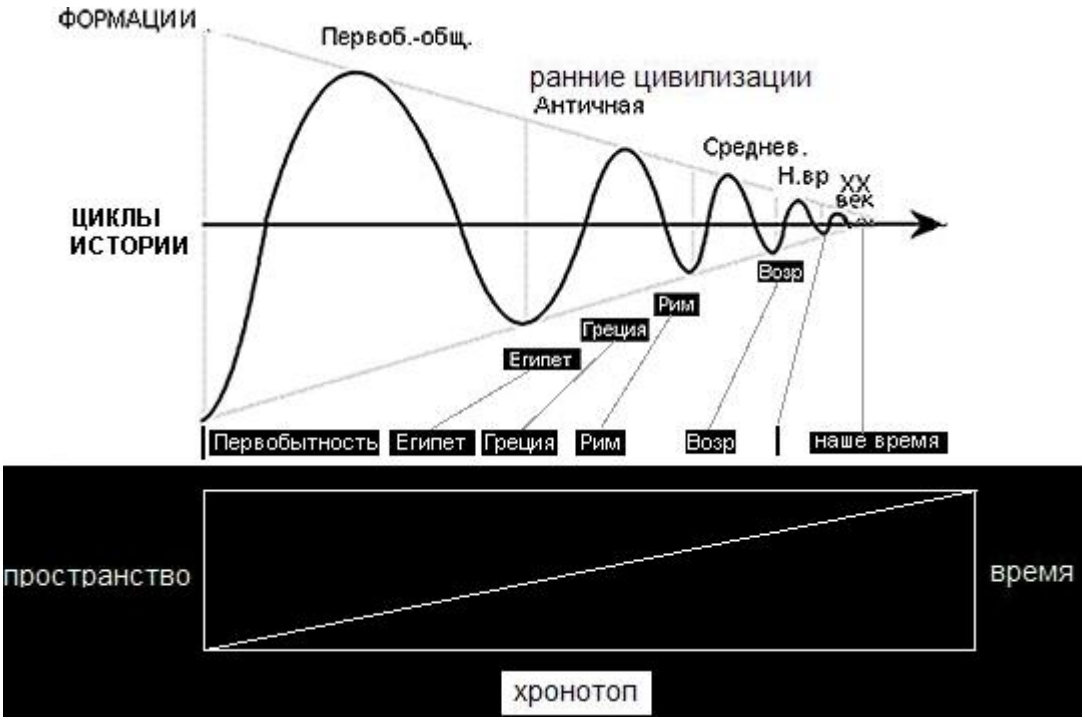
Этим романом Булгаков завершает огромный цикл литературы, развивающийся в вариантах русской, берущей начало от Феофана Прокоповича (жанр трагедокомедии), и европейской литературы.

Ничего равнозначного с тех пор в литературе не появилось. Парадигма модернизма, породившая себе смену в виде постмодернизма, убедительное тому свидетельство. Если же оглядеть мысленно эволюционный виток, создавший в античном искусстве слова образец ментальных переходов от великого к малому, от трагического к смешному, от философского к развлекательно-анекдотическому планам, то остаётся засвидетельствовать «точку» в конце пути великой литературы.

В системогенетическом ракурсе это означает, что тенденция синтеза русской культуры, отчётливо проявленная в русской литературе, принадлежит к ресурсу синтетического будущего человечества.

Заключение

Завершая наше путешествие по циклам, ответим на вопрос: «Что даёт такое многоуровневое исследование»? Оно дает сложение закономерностей нескольких уровней, позволяя объёмно представить литературный процесс в движении, причем это движение (единицами измерения которого служат циклы разной длительности) раскрывает перед нами не просто картину сменяющих друг друга в строгой последовательности стилей и направлений, но и ментально обоснованный сценарий развития литературы в пределах века или иного цикла («макро-», «микро-») большей или меньшей длительности (1000, 300, 100, 33, 11 лет).



В изучении мировой литературы (от первых литературных опытов в Древнем Египте – до современного литературного процесса, в основном представленного сегодня как модернизм, постмодернизм или откровенное обслуживание синтетического искусства в виде либретто, сценариев для кино, телесериалов и зрелищных мероприятий) можно найти ответы ментального плана, если опираться на максимально возможный масштаб её рассмотрения. Опора на ведущую модель циклов в генезисе культуры позволяет понять основные закономерности в жизни литературы (искусства в целом) [1;7;8].

Модель наглядно демонстрирует эволюционную – конусообразную – спираль времени, логику конуса истории [1;8].

Следовательно, в системогенетическом плане выражение В. Дильтея о понимании, способном открывать определённый мир «в каждой точке», уже не кажется метафорой. Это, скорее, достигнутая цель, поставленная в своё время герменевтом как горизонт горизонтов.

«Понимание *в каждой точке* открывает определённый мир» (курсив мой – Т.З.) – вот результат, который способен дать ментально-циклический подход. Именно о таком результате размышлял В. Дильтей, формулируя критерий понимания как действия, нацеленного на постижение текстовой содержательности вообще. Мы словно иллюстрируем его постулат. Но, повторим, в нашем случае речь идёт о литературном произведении *в русле ментального выражения*, а это – неизмеримо выше. Потому что благодаря альтитуде уровневых смыслов, продемонстрированной в данной работе, мы имеем возможность увидеть динамику процесса и в любой точке сделать статический срез, осмысляя значимость любого литературного произведения, исходя из ментальных характеристик эпохи по важнейшим параметрам и степени полноты освещения их автором. И в каждой точке обозначенного волной цикла мы откроем мир через его важнейшие ментальные координаты: пространство, время, взаимоотношения человека и общества, меру напряженности, – что переводит нас уже в сферу выразительности – квинтэссенции искусства.

Литература:

1. Александров, Н.Н. Экзистенциальная системогенетика. Научное издание. – Кострома: Изд-во КГУ, 2002.

2. Баженов, А.М. К тайне «Горя». Грибоедов и его бессмертная комедия. – М.: МГУ, 1999.

3. Бахтин, М.М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000.

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

5. Зырянова, Т.В. Три века русской литературы Нового времени. Методическое пособие. – Тольятти: Акцент, 1994.

6. Зырянова, Т.В. Романтизм прекрасного. Ф.М. Достоевский: «Преступление и наказание». Методическое пособие. – Тольятти: Акцент, 1994.

7. Зырянова, Т.В. Художественная герменевтика. Монография. – Тольятти: Изд-во Фонда «Развитие через образование», 1998.

8. Зырянова, Т.В. Культурогенетика. Монография. – СПб.: «Буквально», 2017.

9. Крюковский, Н.И. Собрание сочинений по философии, эстетике, когнитологии. В 4-х тт. /Под ред. Александрова Н.Н, Зыряновой Т.В. – СПб.: Нестор-История, 2017.

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

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

12. Субетто, А.И. Системогенетика и теория циклов. В 2-х книгах. – М.: ИЦ ПК ПС, 1994.

13. Субетто, А.И. Библиография научных работ и избранные статьи / Под науч. ред Н.А. Селезнёвой. – Спб.-М.: ИЦ ПК ПС, 1997.

14. Сухих, И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1987.

15. Чижевский, А.Л. Космический пульс жизни. Земля в объятиях Солнца. Гелиотараксия. – М.: Мысль, 1995.

Зырянова Татьяна Витальевна

Ментальные смыслы русской литературы

Очерк

Проект оформления книги: *Т. Зырянова*
Художник: *Е. Левинская*

В оформлении обложки книги использованы работы художников:

ЯЦЕК ЙЕРКА. "БИБЛИОТЕКА". 2006
МАУРИЦ КОРНЕЛИС ЭШЕР. "ЗАВИХРЕНИЯ". 1957