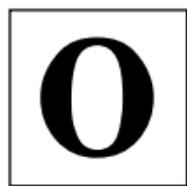


1. ЛОЖНАЯ САКРАЛИЗАЦИЯ



Однажды в разговоре с известным критиком консервативного лагеря я принялся развивать мысль о том, что в последние тридцать лет литературный процесс утратил ощущение иерархии и мы не понимаем, кто является крупнейшими писателями в настоящее время и практически не занимаемся осмыслением этого вопроса. Критик подумал и ответил, что в общем-то никакой тайны нет и все известно, а проблема лишь в том, что крупнейшие писатели замалчиваются либеральной пропагандой. Возможно, имел место разный опыт — человек в 30 лет познает мир литературы, а человек в 60 уже все познал и болезненно переживает недооценку результатов своего поиска. Однако мне все-таки видится, что смещение акцента с осмысления в сторону информационной борьбы (с либералами, рыночной машиной, властью и т.д.) — серьезная проблема. Причины подобной установки ясны и объективны, но пагубность ее от этого не становится меньше.

Консервативный литературный процесс в его сегодняшнем состоянии является наследником русской традиции «деревенской прозы» Распу-

тина, Белова, Лихонцова, «тихой лирики», в том числе Юрия Кузнецова, но, прежде всего, «неопочвенной» критики 60–80-х годов в лице Кожина, Лобанова, Селезнева, Палиевского, Глушковой и других. После мощного всплеска естественным образом должно было начаться усвоение литературным сообществом достижений великих предшественников, а в рамках этого усвоения неизбежно было и затвердевание некоторых установок. Ожесточенная борьба 90-х, наступившая вскоре, также требовала не рефлексии, но уверенности. Кроме того, ориентация на сакрализацию (в основном классической русской литературы) была свойственна самим «неопочвенникам» и естественным образом распространилась впоследствии на их наследие и творчество тех крупных авторов, о которых они писали. А позже распространилась и на более широкий круг авторов.

Так в консервативном литературном процессе сложилось явление, которое может быть названо ложной сакрализацией, когда художественные произведения, подлинные по отражению конкретного переживания и отдельного личного опыта, но вторичные по степени художественности, сакрализируются у нас лишь за «мученичество», неизбежное для русского писателя в нынешнее время, и за разделение установок великих предшественников. Некоторая драгоценность творчества того или иного автора становится достаточной, чтобы ввести его в канон, в котором все авторы равноценны, ведь у сакральных величин нет степени и их невозможно подвергнуть тщательному анализу.

Все это ведет к практической полной невозможности существования критики в консервативном поле. Сакральному не нужен критический аппарат, оно познается категориями около (а скорее, даже — псевдо) религиозными или в крайнем случае — общественными и социологическими. И потому художественное произведение, чья идейная и эстетическая концептуальность сакрализована, не может быть серьезно проанализировано (не говоря уже о том, что любое сомнение в ценности такого произведения воспринимается как поругание святыни). Богатство, которое мы накопили за последние тридцать лет, лежит мертвым грузом, тогда как нуждается во внимательном рассмотрении и даже систематизации, а не в простом указании на его априорную ценность.

В этом смысле статья Яны Сафроновой «Время лихолетий»¹ о романе Веры Галактионовой «Спящие от печали» представляется мне важным событием для нашего литературного процесса. Во-первых, Галактионова — один из тех крупных прозаиков последних тридцати лет, чье творчество практически не было осмыслено, и статья с подробным анализом, обнимающим и символический пласт, и общественные вопросы, этот пробел во многом восполняет. Во-вторых, Сафронова стремится к анализу романа, а не к выражению простого читательского впечатления и использует в своей статье аппарат серьезного уровня. И мне приятна та человеческая сдержанность и одновременно легкость, с которой она показывает несостоятельность концепции Капитолины Кокшениевой, считающейся одним из лучших современных критиков консервативного направления. Разрушает концепцию, строит свою, более сложную, а потом, наметив возможности еще нескольких подобных построений, демонстрирует, что серьезный роман несводим к концепции, как несводима к ней сама жизнь.

И наконец, сравнение с Капитолиной Кокшениевой отсылает нас ко временам, когда критические статьи действительно влияли на понимание литературы и побуждали к переоценке творчества того или иного писателя. Последняя серьезная дискуссия в консервативном лагере, которая привела к переосмыслению, была связана как раз-таки со статьями Кокшениевой об Александре Проханове «Красный джип патриотизма» и «Я уцелел, но без всего», вышедшими в начале 2000-х.

¹ «Подъём» № 3 2019 г.

Пафосом разоблачения и указанием на несоответствие внутреннего содержания внешнему стереотипу эти статьи напоминали хрестоматийную работу Татьяны Глушковой «Русский узел в стихах наших дней», хотя, конечно же, сам уровень рассмотрения и масштаб «ниспровергаемых» личностей были несопоставимы. Но установка на объективный анализ, невзирая на созвучие или дисгармонию общественных убеждений, и напряженное стремление в меру своих сил прорваться на высочайший уровень разговора был характерен для работ Кокшениевой. Эта же установка угадывается и в статье Сафроновой. Думается, что именно такой путь будет плодотворным для преодоления явления ложной сакрализации, а значит — осмысления литературы последних десятилетий.

2. РУССКИЙ ПОСТМОДЕРН И НОВЕЙШИЙ РУССКИЙ МОДЕРН

В статье «Время лихолетий» приводится любопытная цитата критика Алексея Татарина, в которой тот перечисляет произведения «патриотического неомодерна» (кроме «Спящих от печали» — «Заполье» Краснова, «Беглец из рая» Личутина, «Дядька» Антипина, «Свобода» Козлова, весь Проханов). Татарин — серьезный критик, владеющий аппаратом, и явление ложной сакрализации ощущает сильно и лично, потому и призывает отказаться от частого употребления термина «постмодернизм» в пользу тщательного анализа текстов (и не только в приведенной цитате, но и, скажем, в предисловии к своей книге о современной литературе², где особенно ярко воплощен призыв к борьбе с мироощущением «*немолодых классических реалистов, которые уверены, что все здесь закончено, что живем мы уже после финала, и лишь постмодернизм разыгрывает свои спектакли на безграничном русском кладбище*»). Однако вместо поиска и утверждения по-настоящему крупных произведений современников Татарин предлагает путь эклектики, когда все явления литературного процесса имеют право на существование, если не как литература, то как форма диагностики болезней. Таким образом, определение художественной ценности заменяется академически бесстрастным изучением явлений, а вместо ложной сакрализации части литературного процесса нам предлагается полное принятие его — другая крайность, которая не решает проблему, а оставляет нас наедине с хаосом текстов. Подобный подход имеет отношение к познанию современности (и борьбе с пустотой, как ключевым явлением нашего времени по Татарину), но вряд ли имеет отношение к литературе и критике.

«Патриотичность» перечисленных произведений — не качественная характеристика, а лишь уступка общественным установкам предполагаемой целевой группы. Сравнив, например, сцены натуралистических пыток положительных героев или сцены насилия плотоядных чиновников над маленькими девочками из романа Проханова «Человек Звезды» со сценой запекания в печи Насти Владимира Сорокина, легко доказать качественное родство природы творчества Проханова и Сорокина, обнаружить апелляцию к одним и тем же низменным инстинктам. Художественно эти авторы говорят об одном и том же, и абсолютно не важно, какие общественные установки они при этом транслируют³. Также вполне очевидна мыслительная сухость художественной плоти «Свободы» Юрия Козлова и любого романа Пелевина: вне зависимости от того, о беспределе ли чиновников в современ-

² Алексей Татарин. Пути новейшей русской прозы. Учебное пособие.

³ Проханов чуть сложнее, потому что изначально талантливее, что прорывается, например, в ранних рассказах сборника «Иду в путь мой», в повести «Идущие в ночи», последней главе того же «Человека Звезды».

ной России рассуждают герои или об особенностях буддистского мировосприятия, все это не выходит за рамки построения абстрактных логических конструкций.

Не состоявшись как художественное произведение, текст не может открыть нам ничего, кроме внутренних болезней автора (а вовсе не современного мира, как считает Алексей Татаринов) да его общественной позиции (что гораздо органичнее смотрится в публицистической статье). Русский постмодернизм — это вовсе не зло, а художественная слабость, неумение (или нежелание) преодолеть хаос переломного времени, подчинить его авторской воле, фиксация трагедии без гармонизации ее напряженностью трагической ноты. «Человек Звезды» или «Голубое сало», «Чапаев и Пустота» или «Свобода» — ничего из этого с точки зрения подлинной художественности не состоялось и может быть названо русским постмодернизмом, если под этим термином понимать явления, свидетельствующие о творческом поражении писателя перед лицом своего времени.

В современной литературном процессе есть другие тексты, в которых авторы не претендуют на полноценную борьбу с хаосом современности, а рассказывают о личной трагедии на фоне разрушающегося мира. Это, например, «Геополитический романс» того же Юрия Козлова⁴, «Запретный художник» Николая Дорошенко, «Казенная сказка» Олега Павлова, «Возвращение» Алексея Варламова, «Беглец из рая» Владимира Личутина, «Дядька» Андрея Антипина — вполне состоявшиеся художественные произведения, в которых реалистического метода достаточно для решения творческой задачи. Разумеется, в них есть и приметы времени, и отголоски той самой бездны и пустоты, которая этому времени характерна. Однако задачи полно и властно освоить современность там не ставится. И потому говорить о неомодерне в контексте этих вполне реалистических произведений не совсем корректно.

И лишь «Заполье» Петра Краснова и «Спящие от печали» Веры Галактионовой из списка критика Татаринова действительно можно рассмотреть как полноценное в художественном смысле отражение переломного времени. Только тогда эти романы разумнее назвать не «патриотическим неомодерном», а просто новейшим «русским модерном», отличительная особенность которого — описание жизни внутри хаоса, осмысленное и скрепленное авторской волей и эмоцией. «Заполье» достойно отдельной статьи для демонстрации того, как скрепляющей силой может оказаться личность главного героя, но разговор наш сейчас — о романе Галактионовой.

«Спящие от печали» — масштабное полотно, вмещающее в себя десятки людских судеб героев, живущих в крошечном поселке Столбцы на севере Казахстана прямо на границе с Россией в первые годы после распада Советского Союза. Старики, доживающие век в бедности и воспоминаниях о советской жизни, и молодые, пытающиеся выжить в новом мире; русские и казахи; добрые и злые; прагматичные и мечтатели. Система героев усложнена и разветвлена, но абсолютно статична: ни один из них не развивается, максимум — рефлексировать о прошлом. Время действия сжато до одной ночи, во время которой в поселке отключается электричество, и все погружается во мрак. Жизнь замерла в ожидании, как во сне, и только камера авторского взгляда выхватывает героев или высвечивает их трагические судьбы. Короткие эпизоды, из которых состоит роман, то выстраиваются в ряд, повествуя об одном персонаже, то перемежаются, выхватывая несколько лиц подряд, сюжет то возвращается к предыдущему персонажу, то делает ры-

⁴ ...который гораздо полнокровнее романа «Свобода» и где публицистические отступления работают на раскрытие характера главного героя, определение его места в мире, и потому органично входят в ткань целостного произведения.

взрок к новому — не отследить и не предвидеть. Это и есть хаос жизни и хаос переходного времени, где все смешалось и сравнивалось бурей распада.

Впрочем, сам роман не распадается на части, благодаря общему ощущению трагедии; образности, накрепко спаивающей весь текст; и единой заклинительной интонации, с которой повторяются фразы-лейтмотивы.

Трагедия разлома объединяет в той или иной мере всех жителей Столбцов, все они — спящие, над всеми — «небо вынужденного греха», и никому из них не прорваться ввысь, где сияет огнями Гнездо с пирующими правителями жизни спящих. Как не прорваться им никогда к России, и символом их отделенности является сделанная из чугунной тюремной решетки остановка, стоящая на тракте, за которым — граница. Общее переживание брошенности выражается во внезапно озверении, то и дело охватывающем толпу и заставляющем каждый раз опрокидывать ненавистную остановку в канаву. Но и сама Россия, «*насилно вспоротая и наспех зашитая, обескровленная и обедневшая*», молчаливая настоящая внутренняя Россия, также смертельно переживает разрыв со своими детьми — и эта трагическая общность героев между собой и одновременно общность их трагедии с трагедией таинственно олицетворенной страны является важной сцепляющей силой.

Однако образная целостность объединяет хаотический мир романа даже сильнее сюжетной. Образы белой бабочки сна; кривого ружья; гранатового сока и вина, похожих на людскую кровь, — пронизывают текст, обогащаясь, приобретая новые и новые оттенки, соприкасаясь с новыми героями. Иногда эти образы появляются сами по себе, а иногда тонко и органично проникают в бытовую ткань. Например, в сцене прощания семьи, уезжающей из Казахстана в Россию, со своими соседями техник вонзает в арбуз лезвие «*между двумя меридианами, и тяжелый плод не пришлось резать надвое — он треснул под ножом и развалился сам на несколько сахаристых кусков, брызнув соком и черными семечками на клетчатую клеенку*», что наряду с вещественностью события явно отсылает нас к распаду страны. Или, например, пеленки, висевшие раньше на бельевых веревках общего коридора барака, меняются на сатиновые черные и красные полосы, свисающие с траурных венков, которые плетут Нюрочка и Иван, чтобы немного заработать и не умереть с голоду. В этой смене есть и объективный факт окружающей героев обстановки, и символ смены «знамен жизни» на «знамена смерти».

Наконец, трагическая заклинительная интонация, в которой напрямую выражается авторская эмоция, обнимающая пространство романа. Этой интонацией Галактионова или сама, или через своих героев транслирует небольшие ритмические лейтмотивы, вырастающие до концентрированных метафизических посылов. Так, Нюрочкино «*расти, Саня, расти*» постепенно приобретает смысл не просто обращения одной конкретной матери к своему маленькому ребенку, но затаенной надежды на выживание всего русского народа, а затем — смысл грозного гимна неизбежного возмездия зверям, обитающим в Гнезде, которое придет, когда Саша, будущий русский вождь, обретет силу. Лейтмотивом-заклинанием становятся и «*русская птица, которая сбилась с пути*», и «*мы русские, значит, перед всеми виноваты*». Впрочем, иногда этим повторяющимся фразами не хватает глубины и многомерности. Например, слова о том, что в эпоху разлома империй нельзя детям рождаться на ее пограничных окраинах или что старые люди в мороз умирают легче, чем в жару, задевают трагическим обобщением, однако при повторении не вырастают до образа и выглядят назойливым сгущением, попыткой вышибить слезу.

В романе Галактионовой есть еще одна сцепляющая сила, о которой пишет и Яна Сафронова: это использование не просто глобального образа, но системообразующего мифа. Однако вопрос о мифологии и оправданности ее появления в произведениях модерна хотелось бы рассмотреть подробнее.

3. МИФ КАК ЛОЖЬ

Художественный метод, основанный на системообразующей параллели между сюжетом мифа и сюжетом произведения, ставший визитной карточкой западного модернизма, впервые был прямо провозглашен Томасом Стернзом Элиотом в статье «Улисс, порядок и миф». Исследуя широко известный роман Джеймса Джойса, Элиот говорит об использовании параллели с Одиссеей не как о частном достижении автора, а как об открытии, сравнимом с теорией относительности Эйнштейна, и предлагает следующим поколениям писателей пользоваться этим открытием не как заимствованным приемом, но как принципиальным художественным методом.

Это замечание Элиот считает принципиально важным для своего времени, и в общем-то понятно почему. Дело в том, что из западного мироощущения начала XX века исчезает ощущение всеобъемлющей Истины, а потому ключевыми понятиями становятся хаос и экзистенциальная пустота. Для Элиота, хорошо понимающего эту проблему, мифологический метод Джойса в «Улиссе» есть как раз-таки *«способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история...»* Иными словами, раз у истории и жизни нет объективно существующего каркаса в виде Истины, то мы можем взять каркас мифологический и понимать историю и жизнь, опираясь на него. Конечно, миф в таком контексте воспринимается не как произвольный сюжет, а как концентрация пласта человеческого опыта.

Идея Элиота была вполне адекватна его времени. В статье «Улисс, порядок и миф» он апеллирует к книге своего современника Джеймса Фрейзера, посвященной анализу истоков религии и магии, но по сути идея эта — органичная часть всей юнгианской психологии (формирующейся в те же годы и в тех же метафизических декорациях). Античные мифы действительно воспринимаются психоанализом как зашифрованные архетипы, содержащиеся в коллективном бессознательном и потому влияющие на реальную жизнь. Подобная установка породила большую мировоззренческую традицию, повлиявшую к примеру на мировой кинематограф и приведшую его к эпике современных драматических сериалов, так что эту традицию можно признать плодотворной (и в смысле познания человеческой психологии, и в смысле искусства).

Вот только традиция мифологического восприятия мира так или иначе возникла от бессилия перед хаосом жизни и невозможности преодолеть его иначе.

В рамках консервативного мировоззрения «слово» западной цивилизации конца XIX — начала XX века, связанный со «смертью Бога», разочарованием в наследстве схоластического догматизма и позитивистском оптимизме, воспринимается обычно в негативном смысле как ступень движения цивилизации и мира к апокалипсическому концу. Однако ожидание апокалипсиса вообще свойственно переходным временам, а преодоление «идеалистических» представлений можно трактовать и как ступень «взросления» на пути к познанию мира во всей его сложности и многообразии. И если в смысле жизни этот тезис может быть оспорен, то в смысле литературы вызов, с которым столкнулась западная цивилизация в начале XX века, представляется, скорее, возможностью развития, чем тупиком. При таком подходе модернизм прошлого столетия становится этапом естественного процесса, в котором западное искусство переходило от классицизма к романтизму, а потом от романтизма к реализму Флобера и Мопассана и, в конце концов, от реализма Флобера и Мопассана шагнуло к погружению на экзистенциальную глубину Сартра и Камю⁵.

⁵ Другое дело, что русская литература промчалась по этому пути за считанные десятилетия XIX века и в Достоевском и Толстом уже побывала гораздо глубже, а потому властно влияла на западный экзистенциализм.

Так личность, познавая мир во всей его хаотичности и страшной глубине, преодолевает старые затвердевшие установки в пользу более полного и трезвого знания о жизни и о себе. Но, приняв хаос как объективно существующую реальность, в какой-то момент может осознать, что пустота и неупорядоченность — не итоговые характеристики этого мира и что сила, гармонизирующая мир, существует, просто она действует не так примитивно, как казалось раньше, и ее нельзя свести к нескольким догматическим установкам. Обретение такого осознания — путь к взрослению для личности, а для литературы — путь к реализму.

В таком контексте миф как способ *«взять под контроль реальность»* — это не развитие, а защитный механизм, не осознание мира, а построение воздушного замка (сложного, серьезно организованного, со своей философией, но все-таки воздушного замка). В конечном счете, это движение не к реализму, а к воображаемой фикции. Модернизм и свойственный ему мифологизм — есть возвращение в детское состояние, игра в символ, якобы вбирающий в себя опыт человечества, а, значит, позволяющий выдать реальность в концентрированном виде, но на деле заслоняющий многообразную и противоречивую жизнь. И оттого кажется, что Камю и Сартр, не нашедшие «мифологического выхода» из хаоса, поняли об этом мире больше, чем обладающий (по Элиоту) позитивным опытом преодоления Джеймс Джойс.

Первому постсоветскому десятилетию в России ощущение «слома» и утраты истины было свойственно даже в большей степени, чем Западу в начале XX века, слишком уж резким оказалось крушение страны и тяжелыми последствия этого крушения. Хаос, властно ворвавшийся в русскую жизнь, переживался в те годы крайне остро и естественным образом стал центральной проблемой времени. Пытаясь обнять этот хаос силой личной авторской эмоции, Галактионова, конечно же, сужает рамки реальности, сводя многоликую русскую трагедию к всеобъемлющей метафоре — но в этом есть правда, не теряющая подлинности при некотором упрощении. И даже в весьма спорных словах о Сане как о будущем русском вожде, который победит нынешних хозяев жизни, изначально видится не столько мистическое предсказание, сколько выражение общей ненависти к устроителям чудовищного миропорядка.

Гораздо сложнее ситуация обстоит в тех случаях, когда Галактионова вмешивается в голоса героев, заставляя их говорить то, что думает она сама. *«Не верь им! Не верь никому... У них другой бог! Их бог — рогатый бог стяжателей. Твой Бог — всемогущий Бог изгоев... Никому из нас, Саня, не забыть километровых тех очередей, в которых беженцами признавались все, кроме русских... Целые баррикады спешных законов были выдвинуты против нас с тобою, Саня, чтобы назвать нас чужими для России»*, — это монолог немолодой женщины Нюрочки; *«Ты зря боялась темноты: это лучшее из того, что осталось на свете от всех наших войн... А худшее — это обман. Они обманули державу. Партийные мошенники. Мошенники во власти... А мы, глупые, старые... Мы с тобой писали врагам, Лиза»*, — это монолог не поэта Бухмина; *«В долгах запутается твой заяц Бирюков до самых ушей, отвечаю! В тюрьме окажется! Наши люди везде! Напишут счета, по которым вам не расплатиться. Посадят они, кого надо и когда надо... Но твой маленький божок еще не нагрешил. Пускай он летит в рай! Не задерживается здесь, на нашей земле. Она теперь наша, только наша, слыхала?»* — это монолог не казахского бандита. Все это говорит Галактионова. Тенденциозность в этих случаях повреждает органику и явным образом обнажает личное мировоззрение автора.

Кроме того, авторский голос периодически выражает свое отношение к истории и отдельным ее событиям. *«Кровавая советская заря»* знаменует начало *«Ве-*

люккой Красной прелести»; от ленинградцев и рижан, приехавших в Столбцы в советское время, остаются в бескрайней степи только могилы всеми забытых парней; заключенные, которых везут на верную смерть на урановом руднике, выкрикивают непристойности женщинам на улицах, чтобы унести воспоминания об их лицах с собой в могилу; вместе с войсками НКВД конвоирует ссыльных кавказцев молодой Бухмин — советская жизнь по Галактионовой мало отличается от Великого перелома по степени трагизма и страданий народа. И даже эпизоды, связанные с войной, не носят ни одного отпечатка героизма или восхищения подвигом: изувеченные тела отважных и трусов одинаково безобразны; ранняя гибель Марата под Сталинградом видится лишь избавлением от дальнейшего испытанной судьбы, а тетка Родина, если подколлет в пшеничные волосы чужеземный гребень, добытый Бухминым во вражеской Германии, станет *«императрица императрицей над всеми странами, освобожденными советской армией»*.

Однако грань между субъективным и тенденциозным в данном случае тонка и ее нарушение может быть воспринято как досадная шероховатость в тексте большого писателя (подобно тому, как картонность Платона Каратаева или спорные концепции, заложенные в «Войну и мир», не умаляют ценности романа Толстого в целом). Главная проблема «Спящих от печали» не в том, что в процессе художественного освоения хаоса жизни и истории Галактионова допускает чрезвычайную субъективность. А в том, что она пытается «победить» хаос мифом.

В пустоте и богооставленности переломного времени у писательницы нет надежды на действующую в мире гармонизирующую волю, а в пронзительной трагической ноте оставаться она почему-то не хочет, и тогда остается только мифологизировать. И вот уже Нюрочка сидит на осле во сне Ивана, а Жоресу видится, что будущий русский вождь рождается в развалюхе, похожей на хлев, в окружении быков и баранов. И вот Порфирий едет в Троице-Сергиеву Лавру, ставит свечи за двадцать миллионов русских в изгнании, и на следующее утро «спящие», просыпаясь, видят трех голубей как благую весть о будущем спасении. Наконец, на последних абзацах булыжником падает в тонкую прозаическую ткань цитата из Добролюбия, лишая роман воздуха, подменяя зыбкую надежду на догмат о неизбежной победе. Вымоливший спящих Порфирий приходит в художественный мир романа не реальной силой, а символическими оковами ее.

Понятно, что Галактионова верует в чудо и страстно кричит о своей вере, не разбираясь, правда ли это и может ли произойти чудо в реальности. И в этом страстном исповедовании веры в заранее заданное и именно такое чудо так много надрывной истерики и так мало трезвого ощущения мира, в котором, несмотря на хаос, может властно действовать таинственная организующаяся воля. Чудо Галактионовой не имеет отношения к реальности, а лишь к эдакому элементу формы в литургическом богословии и является не более чем попыткой загнать божественную волю в рамки того, как она действовала в мире две тысячи назад, не позволяя ей гармонизировать мир реальный и по-разному влиять на каждого отдельного человека, сообразуясь с его свободной волей и мерой принятия в собственную жизнь. Таким образом, в концовке романа мы имеем дело не с гармонизацией мира, а с его мифологизацией, то есть не с освоением реальности, а с подменой ее символической схемой и построением очередного воздушного замка.

И потому кажется, что реалистический метод как путь непрерывного углубления и мировоззренческого «взросления» является все-таки более высокой степенью развития литературы, чем занимающийся мифологизацией модернизм (пусть даже новейший и русский). А значит, эпоха Великого Перелома еще ждет своего Толстого или Шолохова.