



И.Н. Афанасьев

knigarnik@mail.ru

канд. филол. наук, доцент,
зав. кафедрой русской и мировой литературы
Гомельского государственного
университета им. Ф. Скорины
Гомель, Белоруссия

Сотворение истории

XX век советской литературы как повод к размышлению

Литература как модель истории, философия литературы, революция, война, Чернобыльская катастрофа.

В статье представлен необычный подход к анализу русской литературы советского периода — ее рассмотрение в контексте важнейших исторических событий: Октябрьской революции 1917 г., Великой Отечественной войны, Чернобыльской катастрофы. Художественные произведения при этом предстают как пространство истории и исторических альтернатив. Особое внимание уделено специфике философского взгляда на мир в русской литературе и русской литературной традиции в национальной культуре Белоруссии, а также роли и возможностям автора в эстетическом отражении исторического процесса.

По советской литературе давно справили поминки, списали книжные раритеты в пыльный архив времен, развенчали вчерашних кумиров. Новые люди расквитались с прошлым, вдоволь потешились над эфемерной идеей, которая никак не давалась на ощупь. Но, явно довольные собой, они не обратили внимания на смятение великого старца Льва Толстого, которого его собственный домашний доктор господин Маковицкий уличил в грехе отступничества. Да и как можно было заметить это в громоподобную эпоху революций и контрреволюций, гражданских и мировых войн, если то самое «грехопадение» по силе физического воздействия на окружающий мир было ничуть не больше писка комара, которого Лев Николаевич с поспешной решимостью прихлопнул на своей щеке под ироничный возглас личного врача: «А как же непротивление злу?» Всерьез смущенный патриарх русской словесности после некоторой растерянности заметил, что идеал — это не

то, до чего можно дотянуться рукой. Однако в XX в. до него все-таки дотянулись, и советская литература была в этом устремлении едва ли не первой. Она представляла собой поразительный факт истории, в котором метафизика обрела плоть, стала событием и овладела умами как первостроителей нового мира, так и их скептиков-оппонентов.

Мы ограничимся сугубо хронологическими рубежами советского литературного опыта, учитывая при этом его идейную неоднородность и национальное многоцветье. Куда важнее другое: извечный вопрос идеалистов-мечтателей «Что может литература?» в XX в. перестал быть риторическим. Предупреждение «непротивленца» Льва Толстого о неизбежном порождении насилием насилия получило убедительное и ужасное доказательство в 1945 г. Тогда великая война против очевидного мирового зла привела не только к разгрому гитлеризма, но и к появлению абсолютного сверхоружия, которое своей атомной мощью лишило человечество бессмертия.

Идеалистическая толстовская посылка утвердила не только способность литературы заглянуть за горизонт событий, но и в не меньшей мере сделала саму историю пространством и результатом усилий художника. У философа и писателя В. Розанова им стала революция 1917 г., ответственность за которую была возложена на ту же словесность. По его мнению, она была виновна в нигилистическом развенчании всех сфер русской жизни. При всем этом характер взаимодействия литературы с внетекстовой реальностью был предопределен мировоззренческими (а значит, в конечном счете человеческими) особенностями культуры, в рамках которой оно осуществлялось.

Русская литература всегда несла в себе явный историософский посыл, располагая само историческое событие в координатах культуры. Неважно, говорим ли мы об осмыслении опыта февраля и октября 1917 г. в цикле статей М. Горького «Несвоевременные мысли», либо об уподоблении Второй мировой войны «торжеству немецкого Ratio против Логоса» у М. Пришвина.

Именно в противостоянии исторической «причинности» развивалось и послеоктябрьское творчество А. Блока, который приветствовал революцию прежде всего как *духовное* преображение России. Явление Христа народу «в белом венчике из роз» не могло усмирить хаос первотворения нового мира, которое, на взгляд поэта, было подобно рождению целой эпохи, последовавшей за возникновением христианства. Поиск нового, еще не проясненного символа вровень со страдающей фигурой Спасителя был для него подтверждением грандиозного значения совершаемого переворота для судеб мировой цивилизации. Согласно Блоку, появление Христа в финале поэмы о революции, подготовленное символической сакральной численности («Двенадцать»), было неизбежным, однако желание новизны не спасало его от сожаления по этому поводу.

Эстетическое отношение к реальной истории раскрывало культурфилософский код эпохи, сокровенный смысл которой лежал за пределами сиюминутного — по меркам вечности — успеха партии или класса. Миф заявлял равные с конкретным событием права на

действительность. Он обеспечивал блоковскую метафору «Скифов», когда извечное противостояние Запада и Востока обретало интеллектуальную ясность и убедительность в «Предсмертных мыслях Фауста» и «Русской идее» Н. Бердяева, связывавшего историческую ответственность нашей страны перед миром с ее посредничеством между двумя сторонами света. Россия осознавалась как узел поистине мировых противоречий, разрешение которых просто не могло не стать *всемирным* опытом, призванным вывести послереволюционное отечество в «мировую ширь» [5: 15]. Пусть для этого ему придется «отброситься» на Восток, переболеть революцией (по Блоку — «заразить своим здоровьем человечество»), пройдя на ощупь через блоковскую метель, примерив личину воинственного кочевника.



Почтовая марка, выпущенная в СССР: портрет Алексея Толстого (по фотографии 1941 г.), иллюстрация к повести «Хлеб»

Однако обретенное тождество мифа и действительности приводило к тому, что история начинала рассматривать и самого художника как всего лишь одну из своих возможностей, которой всегда можно было пожертвовать. Умиравший от голода, цинги и ипохондрии А. Блок и преуспевающий советский граф А. Толстой в этом смысле — равноценные ее персонажи, каждый из которых придал историческому факту личностную выразительность. Последнему для этого пришлось одолеть дистанцию, разделявшую советскую Россию с русским послеоктябрьским зарубежьем, а европейские реформы Петра Ве-

ликого — с правлением Иоанна Грозного. Правда, и оказался этот путь куда короче, чем обещал 1918 г. В рассказе «День Петра» Толстой поставил право нравственного суда над историей, воплощенной в жестоких деяниях монарха-чудотворца, выше бесспорной целесообразности его трудов. Вглядываясь из прошлого в грядущее, являя минувшее в настоящем, писатель не только предостерегал соотечественников от соблазнов решительных перемен, но и открывал новое будущее для себя самого. Однако после публичного разрыва с эмиграцией в 1922 г. он вновь устремится назад (в прошлое?), в Россию большевиков, Петра и Ивана Грозного, «хоть гвоздик свой собственный, — но вколотить в истрепанный бурями русский корабль. По примеру Петра» [15: 49]. Воодушевляясь совпадением работы над большим романом «Петр Первый» с осуществлением 5-летнего плана в обретенном советском отечестве, желая теперь уже через современность войти в историю и видя истоки Петра Великого в Грозном, А. Толстой даже пространственно обозначил эту перемену смыслов и оценок, которая вполне отвечала самым строгим политическим ожиданиям. Не библейский стоицизм самопожертвования, а оправдание чужой крови заповедано в вечной истине, которой первый русский царь в драматической диалогии писателя «Иван Грозный» умиряет нравственное сопротивление митрополита Московского Филиппа: «Куда податься-то, Филипп? Душу свою надо положить за други своя, не так ли? А друзей у меня от Уральских гор до Варяжского моря, все мои чады. Вот и рассуди меня с самим собой. Душонку свою скаредную спасу, а общее житие земли нашей разорится. Хорошо или нет мимо власти царствовать? На суде спросят: дана была тебе власть и сила — устроил ты царство? Нет, отвечу, в послушании и кротости все дни в скуфеечку проплакал. Хорошо али нет?» [14: 418].

Однако не менее поучительным в советской биографии русской литературы представляется другой вариант разрешения конфликта жизни и истории, подсказанный исследователю Г. Гачеву романом Б. Пастернака «Доктор Живаго». Его главный герой просто отказывается от участия в истории,

создавая свое пространство-время, где он мог существовать при истинных ценностях (жизнь — творчество — любовь). Доктор и поэт Юрий Живаго становится зачинателем собственной — «параллельной», духовной (альтернативной?) — реальности, в которой Е. Орловская-Бальзамо усматривала «придание историческому процессу морального измерения» и уподобление его «цепочке открытий, совершаемых одиночками» [11: 146]. Но на этом пути герой Пастернака неминуемо соединяет личный выбор с христианским старанием человека, совершая на символическом уровне романа переход от языческого упоения жизнью к новозаветной системе ценностей, где евангельское преодоление смерти невозможно без жертвы. Готовность к ней самого автора вознаграждает его переходом в создаваемую Юрием Живаго действительность, где физический предел личностного бытия опровергается превращением героя в alter ego творца, а автобиографизм романа больше не требует совпадения описанного события с внешними обстоятельствами жизни художника, излишними в судьбе его лирического героя. Элемент условности, несомненный в творческой реализации героя-поэта, стихи которого написаны поэтом-автором, не препятствует последнему пережить «чужой» опыт как свой собственный и одновременно утвердить в литературе «эстетический принцип игры» (Вяч. Вс. Иванов) [8: 5].

Таинство откровения о человеке, не достижимое, к примеру, философом или политиком, может быть явлено только словесностью. Даже если весь замысел мировой истории сосредоточится при этом в архитектонике фантазмагорического повествования, структурные скрепы которого должны стать подмостками мировой мистерии, как это произошло с романом М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Его канонизация после смерти автора в качестве едва ли не нового евангелия советской интеллигенции бесспорно предполагала некое эстетическое и интеллектуальное вольнодумство. Оно напрямую было связано с сюжетно-композиционным решением произведения, построенного по принципу «текст в тексте». По мысли Ю. Лотмана, игра с читателем обеспечивалась за счет перераспре-

деления границ между сферами «реального — нереального» в художественном мире писателя. В результате легендарный ершалаимский пласт повествования подчинялся строгим законам правдоподобия, а хорошо знакомая современникам Булгакова Москва оказывалась во власти разнузданной чертовщины. «Между двумя текстами устанавливается зеркальность, — делал вывод Лотман, — но то, что кажется реальным объектом, выступает лишь как искаженное отражение того, что само казалось отражением» [10: 120]. Беллетристическая легкость сюжетного хода превращала забавную выдумку писателя в нешуточный вопрос об исторической и нравственной цене прожитых после революции лет, которые держали ответ перед вечностью.

Новые собеседники эпохи, которых история в XX в. поднимала из глубин прежде безгласного бытия, превращали в равноценный персонаж сам стиль произведения, факт эстетического события, который материально, если угодно — «вещественно», свидетельствовал о неумолимой смене вех в историческом и художественном сознании. Вряд ли преувеличивают те, кто усматривает в смутном российском семилетии 1914–1920-х гг. лоно новой русской культуры, парадоксально не обремененной именно культурной традицией. В результате могучего тектонического сдвига, вызванного мировой (а затем и гражданской) войной и революцией, артефактом стал сам творец новой истории, которому достаточно было быть никем, чтобы стать всем. Разве не из «ниоткуда» возник феномен А. Платонова, который избрал эстетическое пограничье культуры примитива в качестве естественной среды обитания не только для литературных героев, но и для себя — прежнего, одержимого азартом революционного переустройства вселенной?

Кудесник неслыханного в русской литературе и никогда ранее не ведомого ей слова, Платонов чародействовал с ним так, как живые прототипы его персонажей забавлялись с идеей, стремясь добиться вещественности идеала и омертвляя дух в материи. Слово (Логос!), освобожденное от смысла, обрекалось на понурое скитальчество в черед

прикаянных платоновских героев, гонимых в историю неизбывной внутренней пустотой. Вместе с тем оно обретало и ту физическую плотность идеи, *переставшей* быть таковой, которая даже анатомическую подробность трансформировала в зримый мировоззренческий каркас нового сознания эпохи: «Эх ты, масса, масса. Трудно организовать из тебя скелет коммунизма» («Котлован») [12: 78].

Впрочем, история, говоря словами парадоксалиста и философа Вальтера Беньямина, сама по себе есть «предмет конструкции, место которой не пустое и гомогенное время, а время, наполненное «актуальным настоящим» [4: 86]. Она охотно внемлет «конструктивной» природе текста, наделяя его своей волей, опровергнуть которую порой не под силу даже авторскому замыслу. Вообще, иерархическая роль писателя оказывается далеко не бесспорной, коль скоро его место в анналах истории зачастую зависит от исхода поединка идеи и текста.

В творческой судьбе Максима Горького, признанного (в частности, в работах профессора М. Агурского) основоположником не только советской культуры, но и советского общества, полномочия текста (а значит, и истории, ставшей «предметом конструкции») были окончательно подтверждены. На излете жизни художник, к примеру, умудрился явно пропагандистское сюжетное решение второй редакции пьесы «Васса Железнова» (1935), связанное с появлением в ней новой героини — убежденной революционерки Рашели — и ее, на первый взгляд, безусловной моральной победой над Вассой, идейным оппонентом и впридачу свекровью, обратить против идеологического лоска произведения. Достаточно было препоручить внука Вассы (и сына Рашели) заботам матери, искренне полагающей, что революция «важнее сына» и его рождение — ошибка, чтобы сугубо семейная подоплека сюжета бесповоротно возобладала над всеми притязаниями идеи, которая не только мальчика Колю, но всю Россию превратила в наследников без наследства.

Герой-функция, способный осуществить-ся как герой-человек, порой призывает в соучастники не только автора. С равным успе-

хом эта роль может быть уготована читателю, от выбора которого иногда зависит перспектива самой литературы, утверждающей верховенство жизни вопреки эстетической теории. Именно так в произведении А. Адамовича «Каратели» запредельный опыт Великой Отечественной войны взламывает все традиционные эстетические ограничители, сблизив трагическое с безобразным. Эта документально-философская повесть придает статус вечности теме, которая, на первый взгляд, обречена стать всего лишь воспоминанием о прошлом. Преступления карательного батальона СС, укомплектованного в том числе бывшими советскими гражданами и повинного в уничтожении 200 белорусских деревень на оккупированной гитлеровцами территории, вновь загоняют человека (современника или потомка) в порочный круг, где палачом становится жертва, которой родина прежде отказала в помиловании. Читателю никак нельзя уклониться от трагической дилеммы: забыть о прощении — и не уподобиться палачу; вырваться из плена ненависти, отпустив соотечественнику-убийце неискупимый грех, — и не предать память замученных жертв. Конфликт повести вряд ли можно разрешить без моральных потерь. Пренебрежение нравственным итогом произведения ввергает человека в иную систему координат, где прагматика торжествует над метафизикой, обращая любые доводы духа в убийственную цифирь: «Человеческое тело содержит: воды — достаточно, чтобы наполнить 10-галлонную бочку; жира — достаточно, чтобы изготовить 7 кусков мыла; углерода — достаточно, чтобы изготовить 9000 карандашей; фосфора — достаточно, чтобы изготовить 2200 головок спичек; железа — достаточно, чтобы изготовить средних размеров гвоздь; кальция (извести) — достаточно, чтобы выбелить курятник...» [2: 335–336].

В каком-то смысле упование на сложившуюся традицию советской «военной» прозы остается последним оплотом литературоцентричности русского художественного опыта. Почти утраченная сегодня, она явственно присутствует в мировоззренческом выборе словесности, среди современных сла-

гаемых которой «чернобыльский» год (1986) значит ничуть не меньше, чем «победный» (1945). Для самого А. Адамовича — белорусского партизана и автора новаторских, «прорывных» произведений о Великой Отечественной — Чернобыльская катастрофа стала бесповоротным поражением человечества, моментом страшной, новой, невиданной, непостижимой истины: «Из Чернобыля не выйти никогда. Это новое состояние планеты, человечества. Как и после Хиросимы» [1: 64]. Именно оно побуждает тех, кто прошел ад минувшей войны, задаваться неотступными вопросами: «Почему нас избрала история? Или почему мы ее избрали, столь кровавую и тяжелую историю?» [1: 57].

Индивидуализация творческого опыта неожиданно превращает художника в исторического человека, достигающего удивительного умения в обращении с материей фактов, событий, судеб, которые становятся «веществом существования» литературы и позволяют в жанровом составе произведений о войне рассмотреть угрозы грядущего. Так, антиядерная, антивоенная, футурологическая повесть А. Адамовича «Последняя пастораль», унаследовав опыт прежних вещей писателя, предстала и реквиемом жертвам чернобыльской беды, и плачем по всему человечеству. «Чем дальше, тем «индивидуальнее», что ли, мои жанры, то, чем занимаюсь я сам или с соавторами: «жизнеописание», а если «повесть», «пастораль», то в само название хочется вогнать — Хатынская (повесть), Последняя (пастораль). Наверное, это понятно: даете выкрикаться Хатыням или ленинградской блокаде и вдруг обозначаете холодным — «повесть», «роман». Перо, рука не поворачивается» [1: 418].

Советская традиция, де-факто оборванная Чернобылем, воплощает в пространстве литературы историческую альтернативу, то самое «бывшее», фундамент которого произведения о Второй мировой войне делают устойчивым настолько, чтобы доверие к реальности (дочернобыльской, благоденственной — для одних, предгрозовой и вообще чреватой катастрофой — для других) могло восполнить ее трагическую утрату после апреля 1986 г.

«Военная» литература при всей своей внутренней противоречивости и даже полемичности всегда обладала целостностью морально-эстетического феномена. Опыт «Великого Отечественного» прошлого устами прозаика и фронтовика А. Генатулина может жестко, неопровержимо укорить саму историю, которая поиграла со своими рядовыми, чтобы быстро забыть их, «избрав для памяти потомков маршалов и вождей» [7: 95]. Победу окопников не спутаешь с той, какую спустя две недели после нее дописывали на стенах рейхстага писари и повозные вместо тех, кто его брал (из воспоминаний В. Субботина «Эта последняя ночь»). А потому давний риторический вопрос об ожидании новой «Войны и мира» (от кого? когда? для чего? где, если уже и не на каменных страницах рейхстага?) так и останется беспомощным, мечтательным допущением. Когда-то Д.С. Лихачев обосновал понятие «стыдливость формы» в русской духовной традиции. Наверное, в XX в. ее просто не могло не продолжить творчество фронтовиков — В. Некрасова, В. Субботина, В. Астафьева, В. Быкова, Ю. Бондарева, потому что именно она спасает содержание, которым становится жизнь. И когда в судьбе трех славянских народов случилось событие, имеющее собственную меру вещей, — Чернобыль — только такая необходимо-событийная связь эстетики с историей позволила наделить последнюю смыслом или, по крайней мере, рискнуть им овладеть в опыте новой документалистики и прежде всего — в повести С. Алексиевич «Чернобыльская молитва».

Этим молитвословом писательница завершила своеобразный автопортрет советского XX в., начатый исповедью «У войны — не женское лицо». «Эта книга не о Чернобыле, а о мире Чернобыля... Реконструкция чувства, а не события», — объяснит она свой замысел в «интервью с самой собой о пропущенной истории» [3: 25]. Оказавшись на «земле мертвых» (название первой главы книги), совладав с шопенгауэровскими привратниками, которые стерегут нас болью, страданием, страхом смерти, осознав трагическую исчерпанность человеческого познания (ибо «все впервые обозначается, произносится вслух...



Светлана Алексиевич

даже наш словарь не годится» [3: 26]), собирательный герой Алексиевич предстал как олицетворенная воля к жизни. Он укротил собой бесконечность необозримого и неподъемного чернобыльского опыта, установив типичные в мире мифологических текстов «отношения эквивалентности» (Ю. Лотман) [9: 209] между телом человека и вселенной-универсумом.

Однако не из этой ли мифологической упорядоченности, которая услужливо подсказывает смысл, бегут герои «Чернобыльской молитвы», уже изведавшие в зоне, что такое «одиначество свободы» — как на войне, «в окопе на переднем крае» [3: 164], и, поминая фронтовое «ни шагу назад!», уже водружавшие победный стяг над четвертым энергоблоком АЭС без малейшего шанса победить? Все, что озаменовано человеком после Чернобыля, — это «выход в бесконечность», изгнание «навсегда» [3: 171–172]. Это мифологическое тождество микрокосма человека и макрокосма вселенной в брошенной деревенской хате — не городской «машине для жизни», а «целом мире, космосе» для изгнанника-крестьянина. Это даже не способность, а горький удел быть «метафизиками» и жить «не на земле, а в мечтах, в разговорах», если и к обыденной жизни «нам надо нечто прибавить, чтобы ее понять. Даже рядом со смертью» [3: 173].

Необязательность, случайность человека в чернобыльском универсуме взрывает

мифологическую целесообразность. Но он же, человек, становится единственным и последним его смыслом. Негаданное двоемифие, на которое не однажды ссылался Ю. Боров, противопоставляет устное житейское предание мифологии официоза: «На нашу историю надо смотреть в оба: глазами документа и предания. Полностью доверять документам тоталитарного государства опасно. Взаимопроверка письменных документов и устных преданий дает объемное и точное видение истории. В нашей истории много закрытого и фальсифицированного. Поэтому знание ее не может состояться без обращения к устной памяти народа» [6: 60]. Напоминая о том, что «миф — уста истины» [6: 62], Боров препоручает историческую достоверность эстетическому переживанию [6: 60–61]. В «Чернобыльской молитве» альтернатива обнаруживает себя догадками, слухами,

недомолвками, нечаянными откровениями «метафизического» человека и осуществляет его самого в эстетическом выборе. Эстетика не церемонится с историей и обращает ее вспять, наверстывая пропущенное и потерянное в действительности. Пространство жизни, буквально утраченное после Чернобыля, восстанавливается как свойство мироощущения в признании беженцев-самоселов, имея гораздо больше общего с онтологией творчества (о которой писал академик Б. Раушенбах, относивший построение пространства картины к «функции мироощущения» [13: 105–117]), нежели с политической ностальгией: «...мы — не русские. Мы — советские!.. Нашей страны нет, а мы — есть» [3: 59].

Чем ответит история ее собственным творцам? Или она выговорилась уже до конца, оставив себя лишь как повод к нашему размышлению о ней?

Литература

1. Адамович А. ...Имя сей звезде Чернобыль. Минск, 2006.
2. Адамович А. Каратели // Хатынская повесть. Каратели: Радость ножа, или Жизнеописания гипербореев. Минск, 1987.
3. Алексиевич С. Чернобыльская молитва (хроника будущего). М., 1997.
4. Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46.
5. Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Литературная газета. 1989. 22 марта.
6. Боров Ю. Эстетика: В 2 т. Смоленск, 1997. Т. 2.
7. Генатулин А.Ю. Рядовые истории // Война в славянской литературе. Мозырь, 2006.
8. Иванов В.В. В поисках утраченного // Наше наследие. 1989. № 1.
9. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996.
10. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.
11. Орловская-Бальзамо Е. Воздушные пути литературы: Якобсен — Рильке — Пастернак // Новое литературное обозрение. 2000. № 46.
12. Платонов А. Котлован // Новый мир. 1987. № 6.
13. Раушенбах Б.В. Пристрастие. М., 1997.
14. Толстой А.Н. Иван Грозный // Собрание сочинений: В 10 т. М., 1986. Т. 9.
15. Толстой А.Н. Открытое письмо Н.В. Чайковскому // Собрание сочинений: В 10 т. М., 1986. Т. 10.

I.N. Afanasyev

THE CREATION OF HISTORY

20TH CENTURY OF SOVIET LITERATURE AS A CAUSE FOR THINKING

Literature as a model of history, philosophy of literature, revolution, war, Chernobyl catastrophe.

In the article is presented an unusual way of analyzing the experience of Russian literature during the Soviet period — in the context of great historical events: October revolution 1917, Great Patriotic War, Chernobyl catastrophe. The literature is considered as a space of history and historical alternatives. There are also investigated the peculiarities of philosophical view of the concept of the world in Russian literature and Russian literary tradition in the national Byelorussian culture, author's role and possibilities in the aesthetic reflection of a historical process.