

Литература как событие

И. Н. АФАНАСЬЕВ

Не очевидно ли невероятное: двадцатый век – прагматик, циник, «волкодав», проклинаемый лучшими умами за кошмар двух мировых войн и унылую практичность Матушки-Натуры, которую покинула душа, – вдруг оказался последним пристанищем литературы, где еще возможна была ее классическая полновесность и сиротским терзаниям духа вторила событийность самого слова? Преодоление границ узко-эстетического уложения об изящной словесности и наделение ее бытийной, онтологической функцией весьма поучительны в опыте русской и белорусской литератур и соизмеримы с ролью События в их судьбах, так зависимых от исторических обстоятельств и диктата внетекстовых факторов. В истории русской литературы таким Событием была Октябрьская революция 1917 года. В истории белорусской литературы – стал Чернобыль, в неподъемной тяжести своего мировоззренческого запроса сконцентрировав не только будущее национальной художественной традиции, трагически обогащенной уникальным общечеловеческим опытом, но и ее дочернобыльское (в том числе и военное) прошлое.

Извечный вопрос идеалистов-мечтателей «Что литература может?» в XX веке перестал быть риторическим. Предупреждение «непротивленца» Льва Толстого о неизбежном порождении насилия насилия получило убедительное и ужасное доказательство в 1945 году, когда великая и неизбежно *насильственная* война против очевидного мирового зла привела не только к разгрому гитлеризма, но и к появлению нового абсолютного сверхоружия, которое своей атомной мощью лишило человечество бессмертия и сделало это новое зло мировым и абсолютно неустрашимым, как неустраимо вовек умение человека вновь создать оружие вселенского самоубийства.

Идеалистическая толстовская посылка подтвердила упреждающую способность литературы заглянуть за горизонт истории, но в не меньшей мере утвердило саму историю в качестве пространства и результата художнического усилия. Конфликт идеальной сферы с действительностью разрешается на уровне механизма творческого мышления, который определен академиком Б.Раушенбахом как механизм «постоянства формы» [1, с. 87] и предполагает нарушение объективных законов физики (в воображении субъекта, воспринимающего окружающую реальность) во имя сохранения физической же идентичности объективного мира: шар, в силу физических закономерностей отраженный на сетчатке глаза человека в виде эллипса, наше сознание вопреки всем физическим законам «исправляет» до нужной и объективно существующей в природе формы, которую человек воспринимает таковой, находясь в любой точке пространства.

Однако и примирение действительности с литературой может иметь не менее впечатляющие последствия. У философа и писателя В.Розанова они составили русскую революцию 1917 года, ответственность за которую он возложил на русскую же литературу, виновную, по его мнению, в нигилистическом развенчании всех сфер русской жизни (помещиков у Гоголя, истории у Щедрина, купцов у Островского, духовенства у Лескова, наконец, семьи у Тургенева), сделавшем общество беззащитным перед соблазнами революции. Но и в первом, и во втором случае характер взаимодействия словесности с внетекстовой реальностью предопределен ментальными (а значит, человеческими в конечном счете) особенностями той культуры, которая становится знаковым, смысловым пространством этого взаимодействия, создавая в кодах творческого сознания историю как таковую.

Ставший классическим афоризм из «Нобелевской лекции» А.Солженицына («Одно слово правды весь мир перетянет»), подкрепленный мыслью писателя о том, что произведе-

ние художественное проверку несет в себе самом – в отличие от всех «противонаправленных» философских и политических речей, прячущих ложь в стройной системе логической аргументации, является ярким выражением ментальной природы русского художественного сознания. Неизбывное для любой системы мышления противоречие «Ratio – Логос» (отмеченное еще А.Ф.Лосевым) в ней решается в пользу Логоса, в то время как западный тип мышления культивирует преимущественно рациональную мотивированность мира и соответственно экстраполирует эту мировоззренческую установку на опыт литературы, где моделирующая способность жанра отягощена превращением художественного текста в полигон заданной философской проблемы.

В этой связи вопрос об «алгебре и гармонии» в установках художественного сознания становится одним из ключевых. Его сюжетно-событийный аспект неминуемо сопряжен с проблемой *эстетической событийности*, в данном случае понимаемой как совокупность художественных (структурных) элементов литературного произведения, имеющих самостоятельное значение, соотносимое с предметно-содержательным планом текста.

Русская литература несет в себе явное историософское начало, изначально располагая само историческое событие в координатах культуры, будь то осмысление опыта Октября 1917 в цикле статей М.Горького о революции и культуре «Несвоевременные мысли» либо уподобление второй мировой войны «торжеству немецкого Ratio против Логоса» у М.Пришвина, который причину человеческих бед находил в подчинении нравственного свойства закону причинности. Именно в противоборстве исторической «причинности» развивалось, например, послеоктябрьское творчество А.Блока, приветствовавшего революцию прежде всего как *духовное* преобразование России, непонятого современниками по обе стороны гражданских баррикад и в итоге жестоко обманутого в лучших своих надеждах.

Явление «в белом венчике из роз» Христа народу не могло усмирить хаос первотворения нового мира, равновеликого, на взгляд поэта, рождению новой эры после возникновения христианства. Недоступность, художническая непроясненность нового символа, который вровень со страдающей фигурой Спасителя свидетельствовал бы всю грандиозность совершаемого переворота для судеб мировой цивилизации, приводили А.Блока к признанию неизбежности Христа в финале поэмы о революции, подготовленном символическим сакральным числом («Двенадцать»), однако не спасали его от сожаления по этому же 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, исторически обеспечивая блоковскую метафору «Скифов», когда извечное противостояние Запада и Востока, опрокинутое в какое-то мистическое, почти первобытное предчувствие, обретало интеллектуальную ясность и убедительность в «Предсмертных мыслях Фауста» и «Русской идее» Н.Бердяева, который связывал историческую ответственность России перед миром с ее посредничеством между Западом и Востоком. Россия осознавалась как узел поистине мировых противоречий, разрешение которых просто не могло не стать опытом *общечеловеческим*, призванным вывести послереволюционное Отечество в «мировую ширь» [2, с. 15], хотя для этого ему и придется «отброситься» на Восток, переболеть революцией (по А.Блоку – «заразить своим здоровьем человечество»), пройдя на ощупь через блоковскую метель, примерив личину воинственного кочевника, но в конце этого пути представ быть «изолированным Востоком».

Однако обретенное тождество мифа и действительности приводило к тому, что и самого художника история начинала рассматривать как всего лишь одну и при том далеко не единственную свою возможность, которой всегда можно было пожертвовать. А.Блок не счел себя вправе уклониться от этого выбора и жестоко расплатился за него: собственная жизнь и ее трагический финал стали его последним аргументом, связав историю с человеком так, как того требовал исповедуемый поэтом идеал, соединивший узами революции эпоху Христа с эпохой Антихриста.

Пожалуй, в такой многовариантности истории (потакающей эстетическому имморализму) неизменным остается только ее человеческое измерение, в котором и восхождение на

Голгофу, и поиск обходных путей суть откровение человека. 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. А.Толстому для этого пришлось одолеть дистанцию истории, разделявшую Советскую Россию с русским послеоктябрьским зарубежьем и европейские реформы Петра Великого с восточным деспотизмом Ивана Грозного.

Однако не менее поучительным представляется и другой вариант разрешения конфликта Жизни и Истории, по мысли Г.Гачева, обнаружившей себя в XX веке как враг Жизни. Выход из этого противоречия подсказан исследователю романом Б.Пастернака «Доктор Живаго», главный герой которого просто отказывается от участия в истории, создавая свое пространство-время, где он может существовать при истинных ценностях (жизнь – творчество – любовь), заключая возможность всего, обуславливая ее самим собой.

Доктор и поэт Юрий Живаго становится зачинателем своей собственной – «параллельной», духовной (альтернативной?) – истории, в которой Е.Орловская-Бальзамо усматривала «придание историческому процессу морального измерения» и уподобление его «цепочке открытий, совершаемых одиночками» [3, с.146]. Но на этом пути герой Б.Пастернака неминуемо сопрягает личный выбор с христианским старанием человека, на символическом уровне романа совершая переход от языческого упоения жизнью к новозаветной системе ценностей, в которой евангельское преодоление смерти невозможно без жертвы. Готовность к ней самого автора вознаграждает его переходом в созидаемую Юрием Живаго «параллельную» реальность, где физический предел личностного бытия опровергается превращением героя в alter ego творца, а автобиографизм романа более не требует совпадения персонажа-события с внешними обстоятельствами жизни художника, излишними в судьбе лирического героя, который – в романе Б.Пастернака – эпическому освоению мира предпочитает поэтическое отношение к нему. Элемент условности, игры, несомненный в творческой реализации героя-поэта, стихи которого написаны поэтом-автором, не препятствует последнему пережить «чужой» опыт как свой собственный и одновременно утвердить «эстетический принцип игры» (Вяч. Вс. Иванов) [4, с. 5] в качестве основополагающего для литературы как таковой.

Таинство откровения о человеке в целокупности, не ведомой философу, историку, политику и прочим представителям почтенных профессий, подвизающимся на гуманитарном поприще, может быть явлено только ею, даже если весь замысел мировой истории сосредоточится при этом в архитектонике фантазмагорического повествования, структурным скрепам которого надлежит 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 ту меру эстетического и интеллектуального вольнодумства, которая напрямую была связана с сюжетно-композиционным решением произведения, построенного по принципу «текст в тексте» (ершалаимский, сочиненный Мастером, и московский, обрамляющий художественное пространство романа). По мысли Ю.Лотмана, игра с читателем обеспечивалась за счет перераспределения границ между сферами «реального – нереального» в художественном мире М.Булгакова, в результате чего легендарный ершалаимский пласт повествования подчинялся строгим законам правдоподобия, а хорошо знакомая современникам писателя, без труда узнаваемая ими Москва оказывалась во власти разнузданной чертовщины. «Между двумя текстами устанавливается зеркальность, – делал вывод Ю.Лотман, – но то, что кажется реальным объектом, выступает лишь как искаженное отражение того, что само казалось отражением» [5, с. 120]. Беллетристическая легкость сюжетного хода превращала забавную выдумку автора в нешуточный вопрос об исторической и нравственной цене прожитых послеоктябрьских лет, все нарочитое самодовольство которых тускнело перед лицом вечности, что с равным успехом могла вразумить забывчивого читателя устами евангельского предтечи Иешуа и гетевского Мефистофеля.

Однако и новые собеседники эпохи, в XX веке рекрутированные историей из глубин прежде безгласного бытия, обретали право своего голоса в литературе, превращая сам стиль в равноценный персонаж произведения, факт эстетического события, который материально,

если угодно – «вещественно» свидетельствовал неумолимую смену веков в сознании историческом и художественном.

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 становился сам творец новой истории, которому достаточно было быть никем, чтобы стать всем. Разве не из «ниоткуда» возник феномен А.Платонова, избравшего эстетическое пограничье культуры примитива в качестве естественной среды обитания не только литературных героев, но и себя – прежнего, одержимого азартом революционного переустройства Вселенной, переболевшего своими персонажами задолго до их появления в «Котловане» и «Чевенгуре» и запечатлевшего историю этой болезни с той пронзительной откровенностью и точностью, что без труда изобличала в авторе двойника его собственных героев?

Кудесник неслыханного в русской литературе и никогда ранее не ведомого ей слова, А.Платонов чародействовал с ним так, как живые прототипы его персонажей забавлялись с идеей, силясь добиться вещественности идеала и в этом усердии омертвляя дух в материи. Слово (Логос!), освобожденное от смысла, обрекалось на понурое скитальчество в череде неприкаянных платоновских героев, гонимых в историю неизбывной внутренней пустотой, и вместе с тем обретало 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») [6, с. 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» [Jetztzeit]» [7, с. 86]. Она охотно внемлет «конструктивной» природе ТЕКСТА, наделяя его своей волей, опровергнуть которую порой не под силу даже авторскому замыслу. Вообще иерархическая роль автора 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 художника, который, 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 Железновой (и сына Рашели) заботам матери, искренне полагающей, что революция «важнее сына» и его рождение – ошибка, чтобы сугубо семейная подоплека сюжета, сохраненная М.Горьким со времени первой редакции пьесы (1911), бесповоротно возобладала над всеми притязаниями Идеи, не только мальчика Колю, но всю Россию превратившей в наследников без наследства.

Герой-функция, способный осуществиться как герой-человек, горазд призвать в соучастники не только автора. С равным успехом эта роль может быть уготована читателю, от выбора которого порой зависит перспектива самой литературы, утверждающей приоритет жизни в тяжбе с эстетической теорией. Именно так в повести белоруса А.Адамовича «Каратели» запредельный опыт Великой Отечественной войны взломал все традиционные эстетические ограничители, сделав читателя равнозначным фактором пограничной ситуации, запечатленной в произведении, равного которому не было (и нет) в мировой антифашистской литературе.

Повесть А.Адамовича придает статус вечности теме, по всем видимым признакам не сегодня-завтра обреченной стать не более чем воспоминанием о прошлом. Материал произведения (преступления карательного батальона СС, укомплектованного в том числе бывши-

ми советскими гражданами и повинного в уничтожении 200 белорусских деревень на оккупированной гитлеровцами территории) вступает в спор с классической эстетикой, которой никогда ранее не был известен симбиоз безобразного и трагического.

Трагический герой в литературе не мог быть безобразным, и персонажи-каратели у А.Адамовича лишены даже того преступного величия, которым Ф.Достоевский наделил Великого Инквизитора в романе «Братья Карамазовы». Однако трагический момент повести принципиально неотделим от их судьбы. Трагедия не только в том, что нелюди, убийцы произошли от людей. Преступления тех, кто свою жизнь оплатил детской кровью, покушаются на человеческое право прощать. Минувшая война вновь загоняет человека (современника или потомка) в порочный круг, где палачом становится жертва, которой Родина прежде отказала в прощении и даже тем, кто не по своей воле попал в немецкий плен, приготовила сталинские лагеря. Неслучайно очень важная для концепции повести глава о Сталине «Дублер» («вождь» – вечный дублер: сначала Ленина, затем Гитлера) долгое время не могла быть включена в произведение из-за проблем с цензурой. Читателю никак не уклониться от трагической дилеммы: забыть о прощении – и не уподобиться «дублеру», вырваться из плена ненависти – и не предать память замученных жертв. Конфликт повести А.Адамовича вряд ли можно разрешить без моральных потерь, а способность человека осознать трагический характер этой зависимости делает его выбор сегодня не менее актуальным, чем он был вчера и станет завтра.

Очевидная зависимость нравственного итога повести от позиции читателя утвердила его едва ли не главным эстетическим условием произведения. И когда в судьбе белорусского народа случилось событие, имеющее собственную меру вещей, – Чернобыль, именно эстетически-событийная связь с историей позволила наделить ее смыслом или овладеть им. Существование современника-читателя в некоей эстетической парадигме, событийной в действительном, реальном мире, свидетельствовало факт эстетической самоорганизации бытия, жанровый инвариант которого представлен в опыте новой документалистики С.Алексиевич, а именно – в ее повести «Чернобыльская молитва», завершившей автопортрет советского XX века.

«Эта книга не о Чернобыле, а о мире Чернобыля. ... Реконструкция чувства, а не события», – объясняет свой замысел автор в «интервью с самим собой о пропущенной истории» [8, с. 25]. Оказавшись на «земле мертвых» (название первой главы книги), совладав с шопенгауэровскими привратниками, которые болью, страданием, страхом смерти стерегут человека в жизни, осознав трагическую исчерпанность человеческого познания (ибо «все впервые обозначается, произносится вслух... даже наш словарь не годится» [8, с. 26]), собирательный герой С.Алексиевич явил собой олицетворенную волю к жизни как биологический факт. И укротил бесконечность необозримого и неподъемного чернобыльского опыта – собой, по непреложным законам гомеоморфизма установив «отношения эквивалентности» (Ю.Лотман) [9, с. 209] между телом человека и Вселенной-универсумом, типичные в мире мифологических текстов.

Однако не из этой ли мифологической упорядоченности, которая услужливо подсказывает смысл, бегут герои «Чернобыльской молитвы», уже изведавшие в зоне, что такое «одиночество свободы» – как на войне, «в окопе на переднем крае» [8, с. 164], и, поминая фронтовое «ни шагу назад!», уже водружавшие победный стяг над четвертым энергоблоком АЭС без малейшего шанса победить? «Миф всегда говорит обо мне», «организует мир слушателя», – указывал Ю.Лотман [9, с. 210]. Но «я-человек» вряд ли свободен, если эта целесообразность смысла, данная во спасение от неизвестности, «гомеоморфна» и в качестве алиби человеческого бытия неколебима. Все, что ознаменовано человеком после Чернобыля, – это «выход в бесконечность», изгнание «навсегда» [8, с. 171 – 172], подвластные чернобыльцам лишь постольку, поскольку стали неотменимой принадлежностью их собственного существования. Это мифологическое (по Ю.Лотману) тождество микрокосма человека и макрокосма вселенной в брошенной белорусской 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...» [8, с. 173].

Необязательность, случайность человека в чернобыльском универсуме взрывает мифологическую целесообразность смысла (случай-событие мифу противопоставлен генетически). Но он же, человек, как данность сущего, которая всегда мифу потворствует, становится единственным и последним его смыслом. Негаданное двоемифие, на которое не однажды ссылался Ю.Борев [10, с. 64], противопоставляет устное житейское предание мифологии официоза. В «Чернобыльской молитве» альтернатива обнаруживает себя догадками, слухами, недомолвками, нечаянными откровениями «метафизического» человека и осуществляет его самого в выборе эстетическом. Эстетика не церемонится с историей и обращает ее вспять, наверстывая пропущенное и потерянное в действительности. Пространство жизни, после Чернобыля утраченное буквально, восстанавливается как функция мироощущения в признании беженцев-самоселов, имея гораздо больше общего с онтологией творчества (о которой писал Б.Раушенбах) [см.: 11], нежели с политической ностальгией: «...мы – не русские. Мы – советские! ... Нашей страны нет, а мы – есть» [8, с. 59].

Что предначертано человеку в этой эстетике смысла? Кто знает... Но с четвертого энергоблока Чернобыльской АЭС литературе уже грезится теперешняя наша обитель – за горизонтом XX века.

Abstract. Russian and Belarusian literatures of the XX century are considered in the paper as philosophical and aesthetical phenomena which are based on the principle of historical events: the October revolution, the Great Patriotic war and Chernobyl. Different variants of transformation of historical catastrophes into artificial experience of literature itself as an event are analyzed in the paper.

Литература

1. Раушенбах, Б.В. Гармония и алгебра / Б.В.Раушенбах // Пристрастие. – М.: Аграф, 1997. – С.75 – 91.
2. Бердяев, Николай. Предсмертные мысли Фауста / Николай Бердяев // Литературная газета. – 1989. – 22 марта. – С.15.
3. Орловская-Бальзамо, Елена. Воздушные пути литературы: Якобсен – Рильке – Пастернак / Елена Орловская-Бальзамо // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46. – С.132 – 162.
4. Иванов, Вячеслав Вс. В поисках утраченного... / Вячеслав Вс. Иванов // Наше наследие. – 1989. – № 1. – С.3 – 7.
5. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М.Лотман. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
6. Платонов, Андрей. Котлован / Андрей Платонов // Новый мир. – 1987. – № 6. – С.50 – 123.
7. Беньямин, Вальтер. О понятии истории / Вальтер Беньямин // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46. – С.81 – 90.
8. Алексеевич, Светлана. Чернобыльская молитва (хроника будущего) / Светлана Алексеевич. – М.: Остожье, 1997. – 223 с.
9. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю.М.Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
10. Борев, Юрий. Эстетика: в 2 т. / Юрий Борев. – Смоленск: Русич, 1997. – Т.2. – 640 с.
11. Раушенбах, Б.В. Как мы видим сегодня (построение пространства картины как функция мироощущения) / Б.В.Раушенбах // Пристрастие. – М.: Аграф, 1997. – С.105 – 117.