

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-2-183-200

© Мария Рубинс (Великобритания)

НЕГУМАНИСТИЧЕСКИЙ ВЕКТОР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА*

Беспрецедентный по своим масштабам опыт человеческого самоистребления, накопленный на протяжении XX века, наряду с научными открытиями и техническим прогрессом, перевернувшими все привычные представления о мире и о нас самих, спровоцировал в современной культуре интенсивную рефлексию о человеке. Сегодня об антропологическом кризисе говорят уже не только гуманитарии, но и, например, специалисты в области нейронаук, занимающиеся человеческим мозгом, мышлением, сознанием, памятью. Многие предрекают неминуемый конец «человеческого проекта» как в связи с исчерпанностью человеческой природы, так и в результате создания все более изоцированного искусственного интеллекта, способного в скором будущем окончательно вытеснить человека. Цивилизационный слом, столь очевидный в последние годы, начался гораздо раньше, став внутренним сюжетом многих произведений искусства последнего столетия.

В данной статье мне хотелось бы рассмотреть корпус литературных текстов, показавших не только процесс крайней дегуманизации мира и человека, но и неадекватность традиционных средств русской литературы для репрезентации опыта XX века. Написанные в разное время и в разных обстоятельствах как в Русском Зарубежье, так и в метрополии, они, тем не менее, сопоставимы по своей более или менее осознанной направленности против гуманистического пафоса русской культуры. Если согласиться с М. Б. Ямпольским, определяющим искусство как антропологическую практику познания мира,¹ то про данные нарративы можно сказать, что они воспроизводят когнитивные модели, не свойственные русской традиции. При всем разнообразии эстетических, философских и идеологических позиций русская культура маркируется определенными элементами, которые оставались актуальными на протяжении XIX–XX веков, порождая полемику, вызывая к жизни новые вариации и тем самым обеспечивая определенную преемственность. Среди ключевых топосов национальной литературы можно назвать представления о пророческой роли писателя, мессианскую риторику, проповедничество, сострадание к «униженным и оскорбленным», пафос человеческого достоинства, социальную проблематику, соборность, приверженность западничеству или славянофильству и др. Однако для ряда произведений последнего столетия эти концептуальные языки оказались нерелевантны, скорее всего потому, что произошло кардинальное переосмысление самого «человека» как главного объекта рефлексии. Возможно, по ряду внешних причин, включая и фактор цензуры, негуманистический вектор вначале более четко наметился у авторов, оказавшихся в эмиграции, а затем в неофициальной литературе советского периода. Эти поиски нового концептуального языка для описания человека оказались симптоматичными для современной русскоязычной литературы в целом.

Сильный удар по русскому культурному коду был нанесен в «Распаде атома» (1938) Г. В. Иванова. Недаром это произведение, которое можно считать матрицей неканонических поисков русской литературы в XX веке, настолько шокировало современников поэта, что было встречено недоуменным молчанием. Помимо одного литературного вечера, организованного З. Н. Гиппиус, современники не решались говорить о «Распаде атома» — видимо, не хватало унаследованного из русской классики понятийного и эстетического инструментария. Рецепция этого текста, таким образом, оказалась отодвинутой на многие десятилетия.

* Выражаю благодарность М. Липовецкому, П. Дэвидсон, И. Немировскому, М. Черняк за полезные замечания, высказанные на разных этапах работы над этой статьей.

¹ Ямпольский М. «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира». Интервью от 19 июня 2015 года (см.: <http://postnauka.ru/talks/48454>; дата обращения: 31.01.2020).

Написан «Распад атома» от лица анонимного рассказчика, эмигранта, новой вариации парижского фланера, бессвязный монолог которого регистрирует прогрессирующий распад его сознания, утрату культурной памяти, чувства языка, базовых нравственных и эстетических представлений. Душу свою он определяет как «взбаломученное помойное ведро — хвост селедки, дохлая крыса, обгрызки, окурки».² Повсюду его преследует «сладковатый тлен — дыхание мирового уродства» (с. 7). Мотив разложения материи и духа, вселенской энтропии выражен через ряды случайных понятий, смонтированных в бессмысленные последовательности: «...волосы, договоры, окурки, идеи, плевки» (с. 12), «Банки с раковыми опухолями: кишечник, печень, горло, матка, грудь» (с. 13), «Рвота, мокрота, пахучая слизь <...> Человеческая падала» (с. 13). В хаотичном мире нет места справедливости, красоте, морали, любви. Все, что еще в недавнем прошлом было важно и понятно, навсегда утратило смысл, включая и веру в искупительную силу творчества: «Но чуда уже сотворить нельзя — ложь искусства нельзя выдавать за правду» (с. 13), «...не только нельзя создать нового гениального утешения, уже почти нельзя утешиться прежним» (с. 14). Языка, на котором прежде описывали чувства, больше нет, или, по крайней мере, «жизнь больше не понимает этого языка» (с. 18), более того, «на саму реальность опереться нельзя» (с. 17). Современный человек живет в принципиально непознаваемом мире: «Сознание, трепеща, изнемогая, ищет ответа. Ответа нет ни на что. <...> Бог поставил человеку — человеком — вопрос, но ответа не дал» (с. 24–25). Всесильный закон упраздняет наивные представления об уникальности каждого человеческого существа: «Два миллиарда обитателей земного шара — два миллиарда исключений из правил. Но в то же время и правило. Все отвратительно. Все несчастны. Никто не может ничего изменить и ничего понять» (с. 25).

В постапокалиптическом мире бессильны и табу. Первые читатели «Распада атома» среди парижской эмигрантской интеллигенции были потрясены сексопатологическими и некрофильскими сценами. Критики, по инерции пытавшиеся сопоставлять созданный в эмиграции текст с русской классикой, проводили параллели между «Распадом атома» и «Записками из подполья».³ Однако между двумя этими произведениями различий оказывается больше, чем сходств, хотя каждое в свое время стало своеобразной провокацией. Подпольный человек Ф. М. Достоевского страдает от недостатка уважения к своей персоне (окружающие якобы относятся к нему как к «мухе», «букашке»), болезненного сознания собственной незначительности, маниакальной заикленности на социальной иерархии, зависти к более преуспевшим, изоляции и, конечно, от чрезвычайной эгоцентричности («Свету ли провалиться или вот мне чаю не пить?»). Желание самоутвердиться любой ценой толкает его на незрелые, безрасчетные и жестокие поступки. Но в то же время он готов и расцеловать своих «врагов», если только они проявят к нему хоть немного симпатии. Его исповедь имеет диалогический характер, он страстно обличает общепринятые мнения, условности, поведение.

Если Достоевский, погружая читателя в бездны извращений и иррациональности, все же представляет зло как отклонение от нормы, то для Г. Иванова патологическое поведение и мироощущение есть нормальное человеческое состояние. Иванов не принимает декадентской позы, не наслаждается «цветами зла» — напротив, он показывает его обыденность. «Распад атома» лишен диалогизма, протагонист ни с кем не вступает в полемику, не делает попытки произвести впечатление на окружающих, не стремится вырваться из своего тотального одиночества. Человеческих контактов в этом мире как будто не существует, если не считать совокупление героя с телом мертвой девочки.

Вызов, брошенный Ивановым русской традиции, проходил не столько под знаком Достоевского, сколько в русле транснационального модернизма, с его проблематикой

² Иванов Г. Распад атома // Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 7. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера страницы.

³ Бем А. Л. Литература с кокаином // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 438–439.

цивилизационного коллапса. Эстетически и концептуально «Распад атома» принадлежит к «кризисным нарративам» послевоенного времени, наравне с произведениями Т. С. Элиота, Г. Миллера, Ж. Батая, Л.-Ф. Селина, а также некоторых авторов русской диаспоры. Отразившееся в них видение мира необычайно далеко от гуманистических представлений о человеке как о «венце творенья», «мере всех вещей» и высшей ценности, разумном существе, способном преодолевать разрушительные инстинкты, наделенном творческим потенциалом, достоинством и состраданием к себе подобным. Эти произведения полемически реагируют на утрату в современной цивилизации интереса к субъективности. Показ процесса деиндивидуализации нередко соседствует со стремлением дать «типовому» существу возможность говорить от первого лица. Не случайно основной нарративной инстанцией как в русских, так и в западных модернистских текстах межвоенных десятилетий становится анонимный рассказчик — как правило, маргинал, вытесненный на периферию исторических и социальных процессов. У Г. Иванова это «человек тридцатых годов» — с одной стороны, он раскрывается в предельно интимных подробностях, с другой стороны, является представителем своего поколения, чей опыт есть результат действия иррациональных сил вне его контроля и понимания (война, революция, изгнание). У В. Ф. Ходасевича мотив деиндивидуализации оформляет сюжет в балладе «Джон Боттом» из цикла «Европейская ночь» (1927).

Джон уходит на Первую мировую, повинувшись чувству долга. Он оставляет дома любимую жену и, честно сражаясь с врагом, гибнет на поле брани. По ошибке его тело хоронят с рукой другого солдата (Джон Боттом был портным, а в гроб ему кладут руку плотника). Эта чужая рука не дает ему покоя в «селенье света», куда он попадает за свои земные заслуги. А когда после войны его безымянные останки перевозят в Лондон для помпезного перезахоронения в могиле неизвестного солдата, он вообще утрачивает свою идентичность и превращается в представителя всей солдатской массы. Жена, не знающая о том, кто похоронен в братской могиле, отказывается навестить могилу покойного:

Ее соседи в Лондон шлют,
В аббатство, где один
Лежит безвестный, общий всем
Отец, и муж, и сын.

Но плачет Мэри: «Не хочу!
Я Джону лишь верна!
К чему мне общий и ничей?
Я Джонова жена!»⁴

И хотя Джон умоляет отпустить его на мгновение на землю, чтобы шепнуть любимой жене «Что это я, что это я, / Не кто-нибудь, а Джон / Под безымянной плитой / В аббатстве погребен»,⁵ апостол Петр насильно держит его в раю.

Ходасевич в поэтической форме продолжает здесь разговор о кризисе гуманизма, начатый символистами. В статье «Крушение гуманизма» (1919) А. А. Блок утверждал, что без индивидуализма гуманизм немислим, и объяснял его упадок тем, что в современном мире на смену индивидууму пришли массы. В том же году вышла и статья Вяч. Иванова «Кручи. Раздумье первое: О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности», в которой без сожаления и амбивалентности, заметной в блоковской статье, автор констатирует смерть гуманизма. Вяч. Иванов определяет гуманизм в сходных с Блоком терминах, как понятие глубоко индивидуалистическое: «...кризис гуманизма есть кризис внутренней формы человеческого самосознания в личности и через личность».⁶ Н. А. Бердяев в работе «Пути гуманизма»

⁴ Ходасевич В. Собр. соч.: В 8 т. М., 2009. Т. 1. С. 189.

⁵ Там же. С. 190.

⁶ Иванов В. Кручи // Иванов В. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 377.

охарактеризовал современность как эпоху «масс и коллективов, в которых теряется человек». Он уточняет эти положения в ряде других работ. «Гуманистическая культура хрупка, — пишет Бердяев в статье «Духовное состояние современного мира», — и она не может противостоять массовым процессам».⁷ По другую сторону советской границы мы находим художественный отклик на те же симптомы в картинах К. Малевича, запечатлевшего статичные фигуры без прорисованных индивидуализированных лиц, и у героев антипсихологической прозы А. П. Платонова, лишенных эмоций и мыслей. Если Платонов и Малевич откликались на вытеснение личности в условиях советской тоталитарной идеологии, то эмигранты видели процессы отчуждения субъекта в условиях культивирования массовых вкусов и развлечений в Европе 1920–1930-х годов.

Цикл «Европейская ночь» оказался знаковым для формировавшегося в диаспоре нового эстетического языка. Отразив кризис сознания человека постапокалиптической формации, он был создан Ходасевичем с полным пониманием бессилия искусства, неуместности возвышенной лексики и вопреки культу классики, к которому он сам же и призывал молодых поэтов, когда выступал в роли ментора. Характерно в этом отношении стихотворение «Хранилище», лирический герой которого испытывает в залах музея лишь скуку и недопомогание. Творения гениев не спасают его от экзистенциальной тоски:

По залам прохожу лениво.
Претит от истин и красот.
<...>
Все бьется человеческий гений:
То вверх, то вниз. И то сказать:
От восхождений и падений
Уж позволительно устать.
Нет! полно! Тяжелеют веки
Пред вереницею Мадонн —
И так отрадно, что в аптеке
Есть кисленький пирамидон.⁸

Ощущение болезни, распада, тления как мира, так и человека передано у Ходасевича через пласт медицинской лексики (йод, мешок со льдом, предсмертный стон, припухшие десны, карболка, озноб, простуда, экзема). Не случайно, рецензируя этот цикл, Набоков отметил «некий оптическое-аптекарьско-химическо-анатомический налет»⁹ на многих стихах. Особенно сильный эффект создается за счет контраста между виртуозностью стихотворной формы и изображением человеческого убожества, извращений, физической немощи и духовной слепоты (метафорой этого состояния становится слепой, на бельмах которого отражается все невидимое им разнообразие форм и красок («Слепой»)) — и все это без малейшего намека на возможность катарсиса. Мир, в котором живут современники поэта — «Европы темные сыны»,¹⁰ — это мир, «нестерпимо скучный, как больница»,¹¹ где даже небо похоже на эмалированный таз. Погибнуть от рук злодея в расцвете лет («An Mariechen») или выброситься из окна — уже развлечение:

Счастлив, кто падает вниз головой:
Мир для него хоть на миг — а иной.
(«Было на улице полутемно»)¹²

⁷ Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 493.

⁸ Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. С. 172.

⁹ Набоков В. [Рец. на:] Владислав Ходасевич. Собрание стихов // Руль. 1927. 14 дек. (см.: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/vladislav-hodasevich.htm>; дата обращения: 31.01.2020).

¹⁰ Ходасевич В. Собр. соч. Т. 1. С. 171 («Встаю ослабленный с постели...»).

¹¹ Там же. С. 302 («Он не спит, он только забывает...»).

¹² Там же. С. 167.

Поэт подсматривает из своего окна за обыденной жизнью соседей, как будто наблюдает в микроскоп за движением микроорганизмов («Окна во двор»). В стихотворении «Бедные рифмы» смиренные существа, не способные осознать свое убожество, расчеловечиваются через сравнение с «пузырьками» в сифоне. «Стеклянная прелесть» этих образов, по определению Набокова, не подразумевает жалости, сострадания или искупления. Даже если, как в стихотворении о слабоумном калеке, безрассудно потребляющем массовую культуру («Баллада»), сам лирический герой, охваченный негодованием, описывает свой метафизический бунт («Ременный бич я достаю / С протяжным окриком тогда, / и ангелов наотмашь бью»¹³), то читателю этот порыв не передается. По словам Набокова: «Если поэт хотел возбудить в читателе жалость, сочувствие и т. д., то он этого не достиг. Упиваясь его образами, его музыкой, его мастерством и ровно никаких человеческих чувств по отношению к ушибленному не испытываешь».¹⁴ Именно отсутствие человеческой эмоции по отношению ко всем этим «уродикам, уродищам, уродам» сближает цикл «Европейская ночь» как с «Распадом атома», так и с другими произведениями авторов русского Парижа, особенно с «Ночными дорогами» (1939–1940, 1952) Г. Газданова.

Л. Диенеш, первый исследователь творчества Газданова, помещает это произведение вне русской национальной традиции, с ее ключевыми концептами искупления и сострадания: «„Ночные дороги“ — это жестокая, безжалостная книга, написанная человеком, неспособным обманывать себя и своих читателей, предлагая им привычные иллюзии о человеке и человечестве. Мрачная поэзия человеческого падения больше не привлекает его, потому что ему знакома действительность, стоящая за этой романтизированной литературной репрезентацией, и эта действительность <...> „живой человеческой мерзости“ не вызывает в нем никакого сострадания, симпатии или любви. Такое отношение не <...> в русской традиции <...>. Для земных отбросов нет искупления, нет оправдания. Утешения христианства для Газданова остаются лишь утешениями, и несомненно лишь страдание, необъяснимое существование зла, невежества и смерти. Все остальное лишь домыслы».¹⁵

Можем ли мы полностью согласиться с Диенешем в том, что газдановский герой-повествователь не испытывает сострадания и решительно отвергает подход к человеку с позиций «гуманитарности» (именно так определил Бердяев русский извод гуманизма, заключающийся, по его словам, в «человечности, гуманном отношении к человеку»¹⁶)? Мне представляется, что газдановский рассказчик (практически неотличимый от автора) — это человек, воспитанный на гуманистических ценностях и оказавшийся в дегуманизированном мире, что заставляет его пересмотреть свои этические и философские принципы. Эти принципы теряют свое значение в контексте дистопического Парижа, который у Газданова становится проекцией всего современного мира. Газдановский герой, работающий ночным таксистом, перевозит в «мертвом ночном городе»¹⁷ своих клиентов, которых он однозначно определяет как «человеческую мерзость» (2; 7, 127) и «ночную сволочь» (2; 195). Если он иногда и испытывает нечто вроде жалости, то она неизменно оказывается смешанной с отвращением и презрением. Равнодушно наблюдая за «человеческой падалью», он удивляется, «зачем и кому были нужны эти тысячи существований в клоаках» (2; 123). Жизнь во французской столице напоминает ему по своей абсурдности «гигантскую лабораторию, где происходит экспериментирование форм человеческого существования» (2; 36). Рассказчик уверен, что его анонимность позволяет ему увидеть истинную сущность своих клиентов, замаскированную при свете дня. Мораль и привычные правила поведения не действуют в «апокалиптически смрадном лабиринте» (2; 187) «враждебного» (2; 131), «зловещего и убогого» (2; 194) Парижа, где его повсюду

¹³ Там же. С. 183.

¹⁴ Набоков В. [Рец. на:] Владислав Ходасевич. Собрание стихов.

¹⁵ Dienes L. Introduction // Gazdanov G. Night Roads. Evanston, 2009. P. XX–XXI.

¹⁶ Бердяев Н. Истина и откровение. СПб., 1996. С. 181.

¹⁷ Газданов Г. Ночные дороги // Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. 2. С. 195. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием номера тома и страницы.

преследует «запах тления» (2; 131) и «нечистотных миазмов» (2; 38). При этом читателю передается ощущение автора, что окружающий кошмар не является чем-то из ряда вон выходящим, но представляет собой норму.

Вопреки моральному кодексу русской интеллигенции, осуждение человечества у Газданова не смягчается классовыми соображениями. У него нет иллюзий по поводу тех, кто находится на социальном дне. Кроме того, он убежден, что не со всеми нужно обходиться одинаково. Герой Газданова шокирует своего «коллегу», таксиста из среды русской интеллигенции, посылая к черту настойчивого попрошайку, и спокойно объясняет товарищу, что с каждым следует «говорить его языком, иначе он вас не поймет» (2; 129). Нищие так же больны «моральным сифилисом» (2; 124), как и сутенеры или аристократки. В этом мире людям свойственно равнодушие и боязнь всего нового, будь то оригинальная мысль или необычный человек. Разглядывая лица предпринимателей, клерков, фабричных рабочих и университетских профессоров, газдановский рассказчик замечает совершенное и абсолютно естественное отсутствие сомнений и способности к независимому мышлению.

Если книге «Ночные дороги» и есть место в рамках русского канона, то она окажется ближе антигуманизму Гоголя (именно Газданов, наряду с другими авторами Русского Зарубежья, способствовал переосмыслению гоголевского наследия в этом ключе). Газданов создает вполне гоголевскую галерею существ, отмеченных «душевым и умственным обнищанием» (2; 35). Под их неверными и призрачными «человеческими масками» (2; 194) он не находит ни человеческого содержания, ни человеческих стремлений. Эти мертвые души не осознают своей несвободы или бессмысленности своего бесплодного труда. Даже те несколько персонажей, к которым рассказчик испытывает некоторую теплоту, как дама полусвета Ральди со следами былого великолетия или пьяница-философ Платон, пребывают в «небытии, сохранившем призрачный и обманчивый облик подлинной жизни» (2; 57). Неудивительно, что «Ночные дороги» населены травестийными персонажами, отсылающими к гоголевским героям, таким, например, как карикатурные полудвойники Иван Петрович и Иван Николаевич или же рабочий Федорченко, который превращается под пером Газданова из псевдо-Акаки Акакиевича в экзальтированного героя Достоевского.

Гоголь остается самым неоднозначным из русских классиков. В соответствии с идущей от Белинского магистральной линией его прочтения, он является «реалистом», «гуманистом», законным звеном в цепочке литературных влияний (от Пушкина к Достоевскому и далее). Иные линии, например, та, что была намечена в статье Б. М. Эйхенбаума «Как сделана „Шинель“» (1918), где акцент переносился с наивной интерпретации хрестоматийных «гуманных мест» повести как «искренного вмешательства „души“» на игровые приемы создания гротеска, не получили существенного продолжения в советском литературоведении. Для эмигрантского гоголеведения, напротив, характерно было разнообразие и нетривиальность подходов к прозе писателя.¹⁸

Газданов написал две работы о Гоголе: «Эссе об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» (1929) и «О Гоголе» (1960). Несмотря на временной разрыв и некоторые отличия, более позднее эссе в целом развивает основные положения раннего. Т. Н. Красавченко, подчеркивая изменение творческих ориентиров самого Газданова, отмечает, что первое эссе содержит своего рода программу его эстетических поисков (через Гоголя он пытается осознать природу литературы и найти свою традицию). А к 1960 году, по словам исследовательницы, Гоголь для Газданова перестал быть «жизненным источником», поэтому он как бы «отрекается, отчуждается от Гоголя».¹⁹

¹⁸ Отметим, например, одну из работ Д. Чижевского («Да и нет у Гоголя», 1978; на немецком языке), в которой Гоголь предстает предвозвестником сюрреализма, а «Нос» рассматривается как комментарий к «Превращению» Кафки. Тема рецепции Гоголя в эмиграции чрезвычайно обширна и требует фундаментального исследования. Краткий обзор некоторых положений эмигрантской гоголианы дан в статье В. А. Воропаева «Русская эмиграция о Гоголе» (Литературная учеба. 2003. № 3. С. 82–109).

¹⁹ Красавченко Т. Смена вех, Газданов о Гоголе // Литературоведческий журнал. 2009. № 24. С. 127, 129.

Действительно, в более поздний период Газданов ориентируется скорее на Толстого, однако его проникновение в суть гоголевского стиля и видения мира отличается еще большей остротой. Более того, нельзя не учитывать, что существует несколько редакций «Ночных дорог», созданных между поздними 1930-ми годами (когда в первом изводе произведение печаталось в «Современных записках» под заголовком «Ночная дорога») и окончательной версией начала 1950-х годов. Хронологически генезис «Ночных дорог» проходил, таким образом, как раз между первым и вторым эссе на фоне рефлексии о Гоголе. В любом случае, неканонические характеристики гоголевского мира в более позднем эссе во многом применимы и к миру «Ночных дорог».

Газданов решительно ставит Гоголя вне основного русла русской литературы (это «удивительный и действительно ни на кого не похожий писатель» — 3; 635) и отвергает точку зрения на него как на реалиста. Затем он дает ряд емких определений: «...мир Гоголя — действительно страшный мир. Все творчество Гоголя — это какой-то бред, принимающий разные формы...» (3; 637). Отмечая «титанические и беспощадные карикатуры „Мертвых душ“», Газданов так определяет отношение Гоголя к своим героям: «Ни одной подлинной человеческой черты — ни у героев, ни у автора, который их описывает: трудно найти что-либо более беспощадное, чем отношение Гоголя к своим героям, трудно найти такое ледяное презрение к людям, как у Гоголя» (3; 639). Фраза «ледяное презрение к людям» повторена в эссе дважды. Эти слова звучат как своего рода метахарактеристика позиции самого Газданова по отношению к описываемым им персонажам «Ночных дорог». Стилистически два эти писателя почти диаметрально противоположны: у Газданова мы не найдем ни гоголевского юмора, ни сказа, ни гротескных приемов, ни ненадежного повествователя, но в его книге безусловно сквозит то же «ледяное презрение к людям», которое он отмечает у Гоголя. Возможно, что дойдя в «Ночных дорогах» до крайней точки отрицания, Газданов почувствовал необходимость изменить свой курс в сторону утопического идеала, воплощенного в его поздних романах. Как бы там ни было, «Ночные дороги» остаются уникальной книгой, отличной от всего, что Газданов написал до или после. Как и гоголевское творчество (в газдановской интерпретации), «Ночные дороги» отличаются от русской традиции не столько обилием «отрицательных» персонажей, сколько отсутствием намека на альтернативу, на возможность духовного преображения.

С. А. Кибальник указывает на созвучность характеристик Газданова рассуждениям В. В. Розанова, который считал Гоголя создателем мертвого, нечеловеческого мира, где «человек может только презирать человека», и Л. И. Шестова.²⁰ Книга последнего «На весах Иова (странствования по душам)» (1929) оказала существенное влияние на формирование экзистенциального сознания младоэмигрантов. Шестов, в частности, пишет о Гоголе следующее: «Гоголь не о России говорил — ему весь мир представлялся замороженным царством. <...> Не худшие из нас, а лучшие — живые автоматы, заведенные таинственной рукой и не дерзающие нигде и ни в чем проявить свой собственный почин, свою личную волю. Некоторые, очень немногие, чувствуют, что их жизнь есть не жизнь, а смерть».²¹

Именно мысль о мертвенности, механистичности героев Гоголя оказалась особенно близка Газданову. Эта мысль, наряду с мнением о жестокости писателя к своим героям, высказывалась неоднократно. Вяч. Иванов противопоставлял «бесчеловечности» Гоголя Достоевского: «У одного лики без души, у другого — лики душ».²² Интересна в этом отношении статья П. М. Бицилли «Проблема человека у Гоголя» (1948), отдельные положения которой перекликаются с оценками Газданова. Бицилли пишет, что «гоголевский человек словно отказывается от самостоятельного, сознательного восприятия действительности или, вернее, даже не подозревает, что это возможно. Ему необходимо какое-либо внушение извне. <...> Гоголевский человек и *видит*, в буквальном смысле слова, то, что перед ним, так, как ему *сказано* видеть». Более

²⁰ Кибальник С. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской литературе. СПб., 2011. С. 99–112.

²¹ Шестов Л. На весах Иова (странствования по душам). Париж, 1929. С. 51.

²² Иванов В. Борозды и межи. М., 1916. С. 17.

того, Гоголь, по словам Бицилли, разрабатывал концепцию человеческой безличности: гоголевский человек не есть *individuum*, «его своеобразная „индивидуальность“ в том, что его внешние „принадлежности“ не отделяются от его личных „качеств“». В крайнем случае неиндивидуализированный человек может быть заменен мертвыми вещами, и «такой человек сам — мертвая вещь».²³

Наконец, нельзя не упомянуть книгу В. Набокова о Гоголе, вышедшую на английском языке в 1944 году. Главный пафос набоковского исследования также направлен на опровержение утверждения о Гоголе как родоначальнике «натуральной школы». Заявляя, что любые этические и религиозные соображения лишь разрушают «мягкие, теплые создания» фантазии Гоголя, Набоков переносит акцент на его стиль и «живо-творящий синтаксис».²⁴ Гоголевские персонажи — просто фигуры речи, порождаемые и уничтожаемые искусной болтовней рассказчика. Знаменитое лирическое отступление о «птице-тройке», по Набокову, является лишь вербальным маневром по отвлечению внимания читателя, позволяющим герою улизнуть.²⁵

Наряду с этими и многими другими источниками, работы Газданова внесли вклад в альтернативное прочтение Гоголя, полемически направленное против хрестоматийного образа писателя, утвердившегося как в России, так отчасти и в зарубежье; не будем забывать, что в диалог с ним активно разрабатывались темы «Гоголь-реалист», Гоголь как «религиозный дух» (С. Л. Франк) и даже Гоголь как «учитель жизни» (Константин Зайцев). Возможно, некоторые мнения Газданова оказались самым радикальным выражением альтернативной позиции. Тем не менее на этапе работы над «Ночными дорогами» он явно ощущал созвучность своей антропологии с антропологией Гоголя.

Помимо Газданова, среди младемигрантов было немало ярких новаторов, которые предпочитали не следовать в фарватере эмигрантского мейнстрима с доминировавшими в нем идеями преемственности культуры диаспоры по отношению к русской и европейской традиции, утверждением гуманистических ценностей в пику псевдогуманистической советской риторике, культом традиционных форм художественного творчества. Молодые авторы, сформировавшиеся на Западе, нередко испытывали когнитивный диссонанс между унаследованными дискурсами и окружающей их европейской цивилизацией. В. С. Яновского, например, ощущение этого разрыва побуждало к метафизическим размышлениям. В повести «Челюсть эмигранта» говорится об ошибке, допущенной при сотворении мира, а один из героев даже заявляет, что бог создал мир из несовершенного «предсуществующего» материала. Нравственность *homo sapiens*, таким образом, нуждается в корректировке, и в романе «Портативное бессмертие» разыгрывается сценарий массового облучения людей чудодейственными лучами Омега, способными моментально превратить толпу в бескорыстную «озаренную святостью армию». Кроме того, Яновский нередко полемизировал с гуманистическим дискурсом, провозглашавшим приоритет духа — «средоточия человеческой уникальности и превосходства»²⁶ — над телом, с чисто медицинских позиций. Его ранние рассказы изобилуют подробными описаниями вскрытия трупов, неизлечимых опухолей или хирургических операций, демонстрируя, как боль и страдания низводят человека на животный уровень.

Чем же была вызвана столь резкая переоценка подходов к описанию человека у ряда авторов постреволюционной волны эмиграции? Вряд ли причина состоит лишь в пережитой ими личной травме, связанной с революционным насилием, утратой родины, маргинальным статусом в новой стране. Через это прошли практически все эмигранты, и у большинства эта травма не повлекла столь глубокого мировоззренческого кризиса. Напротив, в диаспоре шли активные дискуссии о гуманизме и необхо-

²³ Бицилли П. Проблема человека у Гоголя // Бицилли П. Трагедия русской культуры. Исследования, статьи, рецензии. М., 2000. С. 149, 150, 154, 159.

²⁴ Nabokov V. Nikolai Gogol. New York, 1944. P. 78.

²⁵ Ibid. P. 113.

²⁶ The Human Reimagined: Posthumanism in Russia / Eds. C. McQuillen, J. Vaingurt. Boston, 2018. P. 8.

димости возрождения культурной традиции. Но в произведениях рассматриваемого здесь корпуса мы видим декларативный отказ от гуманистических ценностей на фоне утраты связанных с Европой надежд.

На протяжении нескольких столетий Россия находилась в сфере европейских культурных влияний, однако, как отмечал Ю. М. Лотман, даже для русских западников Запад нередко был «лишь идеальной точкой зрения, а не культурно-географической реальностью».²⁷ С началом Первой мировой войны разрыв между *идеей* Европы — Европой как культурным конструктом — и конкретной действительностью еще более усугубился. Незадолго до своей высылки за рубеж Н. А. Бердяев писал: «Мы, русские, уже долгие годы оторваны от Западной Европы, от ее духовной жизни. И потому, что нам закрыт доступ в нее, она представляется нам более благополучной, более устойчивой, более счастливой, чем это есть в действительности».²⁸ Найдя себе прибежище на Западе, многие эмигранты искали утешение в мысли о том, что они оказались на своей духовной родине.²⁹ Однако вскоре стало ясно, что Европа более не является эпицентром просвещенного мира — потрясения Первой мировой дискредитировали в глазах европейцев все фундаментальные философские, этические и религиозные представления. Исчезновение традиционных форм культуры стало внутренним сюжетом модернистского искусства 1920–1930-х годов. Для русских эмигрантов, восприимчивых к знакам распада и вырождения, смерть европейской культуры повлекла кризис их собственной культурной идентичности. Более того, она означала, что европейская цивилизация больше не представляла собой альтернативу «азиатскому варварству», охватившему Россию.

Покинув родину в тот момент, когда там царили террор и разруха, эмигранты попали в Западную Европу уже после того, как мировая война закончилась. Однако в мирном и спокойном с виду буржуазном мире они обнаружили сходные — если не худшие — проявления зла, садизма, алчности, извращений и глубокого равнодушия к себе подобным. По словам Газданова, «никакая гражданская война не могла сравниться по своей отвратительности и отсутствию чего-нибудь хорошего с этим мирным, в конце концов, существованием» (2; 7). Инкарнациями зла для них были не только Ленин, Сталин или Гитлер — зло оказалось вездесущим. Как Г. Иванов признавался в письме Р. Гулю от 1955 года,³⁰ он планировал закончить «Распад атома» следующей фразой: «Хайль Гитлер, да здравствует отец народов Великий Сталин, никогда англичанин не будет рабом!»³¹ Если впоследствии он и сожалел о том, что устранил такую концовку, без нее его текст приобрел еще более широкий смысл как отражение «мирового уродства» вообще, а не локализованного в конкретных диктаторах или политических режимах.

Таким образом, в литературе диаспоры на новом историческом этапе получили продолжение апокалиптические дискурсы Серебряного века о неотвратимой гибели

²⁷ Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 17–18.

²⁸ Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 377–378.

²⁹ Эмигранты и более позднего периода питали подобные чувства по отношению к Западу. И. Бродский точно выразил заветную мечту русской интеллигенции в речи 1987 года: «Перемещение и попадание не туда в этом веке стали общим местом. И что объединяет нашего эмигрантского писателя с гастарбайтером или политическим изгнанником, это то, что в любом случае человек бежит от худшего к лучшему. Суть в том, что от тирании можно эмигрировать только в демократию. <...> как правило, то, что происходит, это переход из политического и экономического захолустья в индустриально развитое общество, в котором звучит последнее слово о свободе личности. И нужно добавить, что для эмигрантского писателя это, пожалуй, во многом как возвращение домой — ведь он приближается к эпицентру тех идеалов, которые его всегда вдохновляли» (Brodsky J. The Condition We Call Exile, or Acorns Away // Brodsky J. On Grief and Reason: Essays. New York, 1995).

³⁰ Георгий Иванов. Ирина Одоевцева. Роман Гуль: Тройственный союз (Переписка 1953–1958 годов). СПб., 2010. С. 223.

³¹ «Никогда англичанин не будет рабом!» — строка из гимна британского флота («Rule, Britannia!»).

европейской цивилизации, отразившиеся в концепции панмонголизма В. С. Соловьева, поэзии символистов, пророчествах о конце цивилизационного цикла в романе А. Белого «Петербург». Необычайно популярной оказалась в России книга О. Шпенглера «Der Untergang des Abendlandes» («Закат Запада», 1918), переведенная на русский язык под характерным названием «Закат Европы». В 1922 году, за год до появления русского перевода, был опубликован сборник «Оскар Шпенглер и Закат Европы», в котором содержался подробный разбор шпенглеровских идей ведущими российскими мыслителями. Трое из четырех авторов, Ф. А. Степун, Бердяев и Франк, вскоре были высланы из страны на «философском пароходе» и в работах периода эмиграции продолжали осмысление идей Шпенглера. Пожалуй, наиболее живой отклик у русских читателей нашло шпенглеровское противопоставление культуры и цивилизации. По мысли немецкого философа, цивилизация представляет собой заключительную стадию цикла, когда органическое творчество, характерное для становления и расцвета культуры, вырождается в механистическое воспроизведение искусственных форм. Этот период истощения творческого потенциала предвещает скорую гибель данной культуры. Другим важным моментом в концепции Шпенглера был отход от европоцентризма. Вместо привычного утверждения превосходства европейской культуры, он обозначил целый ряд параллельных культур, каждая из которых, по его мысли, проходит в свое время те же самые стадии. Западноевропейская культура, хронологически охватывающая, по мысли Шпенглера, около тысячелетия, от 1000 до 2000 года н. э., в данный момент переживает предсмертную стадию. Если воспользоваться этим идиосинкразическим языком, то встречу русских эмигрантов с Европой можно охарактеризовать следующим образом: надеясь соприкоснуться с живительной культурой, они столкнулись с увядающей цивилизацией.

Тревожная нота, звучавшая в их произведениях, заключалась в утверждении, что зло имманентно человеческой природе, вездесуще, неизбежно и вполне обыденно. Более того, зло невозможно ни объяснить, ни искупить.³² Позднее Х. Арендт придумает для этого состояния меткую формулировку: «банальность зла». Как она напишет в своем отчете о суде над фашистским преступником Айхманом, злу не обязательно являться носителями зла, рано или поздно их низвергает и высмеивает всемогущий автор, выводя их солипсистами, циниками, безумцами. Герман из романа «Отчаяние» с самого начала предстает как ограниченный и самовлюбленный псевдотворец. Грозная бутафория ложной реальности, терзающей Цинцинната, в конце концов рушится, и в финале «Приглашения на казнь» звучит обещание иного мира, где героя ожидает существования, подобные ему. Даже в «*Camera obscura*», одном из самых жестоких романов русского Набокова, садизму карикатуриста Горна противопоставит доброта других персонажей (жены Кречмара Аннелизы и их кроткой дочери). Жанр, в котором работает Горн, сам по себе указывает на его пагубный талант к искажению бытия, а его поведение, инстинкты и эмоции ни в коем случае не преподносятся как универ-

³² Даже в «Мелком бесе», произведении, которое из всей дореволюционной литературы ближе всего подходит к данному корпусу, сумасшествие Передонова отчасти представляет собой ключ к объяснению его поведения.

³³ См.: *Arendt H. Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil. New York, 1964.*

сальные. Если осуждение человечества как такового и начинает появляться в довоенный период, то скорее в рассказах, где мишенью является тоталитарная идеология, таких как «Облако, озеро, башня» (1937), в конце которого герой, ставший жертвой коллективного садизма, восклицает: «Сил больше нет быть человеком!»

Со временем события Второй мировой войны, собственный опыт в нацистской Германии, гибель брата в концлагере оказали влияние на представления Набокова о человеческой природе, зле, а главное — о целительной и искупительной роли творчества. Рассуждая о проблеме творца в «Лолите» (1955), А. Бродски делает вывод о том, что после беспрецедентных зверств нацистов Набоков утратил свою «раннюю эстетику автономного и свободного поэтического „я“, а «в „Лолите“ — после того, как миру было явлено обнаженное, всепроникающее зло, развернувшееся при Холокосте, в силу неспособности самого писателя уверенно совладать с этим злом и победоносно подняться над ним, — Набоков пересмотрел свои представления о художнике. Гумберт — художник и извращенец». ³⁴ В рамках русской культурной парадигмы художнику, а особенно писателю, предписывался пророческий статус, его считали источником мудрости и учителем жизни. Даже в искаженной советской версии этой формулы писатель объявлялся «инженером человеческих душ». Но Гумберт Гумберт, создавший совершенный, остроумный, неоднозначный текст, от этого идеала несказанно далек. Как пишет Бродски: «Превратив своего художника в хищного, бессовестного монстра (т. е. поместив его в мрачный, порнографический сюжет), Набоков усомнился в дотоле несомненном „доброе“ искусства: возможно ли что-либо „доброе“ вообще? Гумберт-художник воплощает собой то стирание и постепенное размывание добра — его явное изгнание из человеческой жизни, — которое стало вопиющим наследием концентрационных лагерей». ³⁵

Если Т. Адорно задавался вопросом, возможна ли поэзия после Катастрофы, то «Лолита» демонстрирует, что искусство способно существовать и после цивилизационного краха, но художник не может более претендовать на роль возвышенного творца. На втором, еще более кровавом и иррациональном этапе XX века, ознаменовавшемся геноцидом и Второй мировой войной, художник уже не искупает, а транслирует охватившее мир насилие и уродство. В романе, разумеется, ни слова не сказано ни о войне, ни о Холокосте. Но этот опыт оказывается закодированным в образе Гумберта Гумберта — носителя европейского сознания и культуры, из глубин которой произросло небывалое варварство.

В предисловии к английскому изданию романа «Отчаяние» Набоков сделал следующее замечание о Германе и Гумберте: «Оба они душевнобольные негодяи, и однако, есть в раю зеленая аллея, по которой Гумберту позволено один раз в году гулять на закате; но никогда ад не отпустит Германа ни под какой залог». ³⁶ Эти персонажи действительно отличаются друг от друга, хотя оба они преступники, которые беспардонно используют живых людей для создания своих художественных «шедевров» (Герман изобретает себе двойника в образе Феликса, а Гумберт превращает заурядную американскую девочку Долорес в нимфетку Лолиту). Различие между ними заключено не только в том, что Герман не способен к рефлексии и не испытывает раскаяния, в то время как Гумберт осознает свою чудовищность. Даже если последний абзац «Лолиты» можно прочитать как пародию на русскую традицию завершать романы сценой раскаяния и прозрения, то в книге есть еще несколько эпизодов, в которых Гумберт осуждает себя совершенно искренне. Это и его последняя встреча с Лолитой, когда он понимает, что продолжает любить ее, «безнадежно увядшую в семнадцать лет», ³⁷ и его сожаления о том, что голоса Лолиты не слышно среди хора детских голосов.

Но главное различие связано с разными стратегиями, используемыми Набоковым в этих романах. «Отчаяние» написано так, что ни одному читателю не придет

³⁴ Бродски А. Роман Набокова «Лолита» и послевоенное эмигрантское сознание // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 129, 132.

³⁵ Там же.

³⁶ Набоков В. Предисловие автора к английскому изданию / Пер. с англ. Д. Набокова // Набоков В. Отчаяние. СПб., 2012. С. 250.

³⁷ Набоков В. Лолита. М., 2000. С. 336.

в голову сочувствовать Герману. Исповедь же Гумберта поневоле заставляет нас смотреть на мир его глазами. Читатели и критики мужского пола признают, что их захватывают эротические описания Лолиты. И мужчины и женщины ценят эрудицию Гумберта, его чувство юмора, оригинальность и самоиронию. Как признается писатель М. Эмес в своем интервью для документального фильма «Набоков: моя самая трудная книга», по прочтении романа он испытал «возмущение и восторг».³⁸ В конечном итоге герой «Лолиты» выглядит вполне привлекательным космополитичным интеллектуалом, которому несложно симпатизировать. Тем самым Набоков исподволь превращает читателя в соучастника преступлений Гумберта. Но раз практически каждый обнаруживает в себе такие же криминальные инстинкты, то Гумберт — уже не исключительный негодяй и чудовище, а обыкновенный человек. Как его двойное имя намекает на отсутствие уникальности, так и лейтмотив двойничества указывает на бесконечное умножение пагубных действий и мыслей, равнодушия и предрассудков. И в этом отношении набоковский роман поддается прочтению в русле переосмысления гуманистических позиций, предпринятого авторами русской диаспоры еще в довоенный период.

«Лолита», конечно, представляет собой особый случай, ведь это произведение русским романом можно назвать с большой натяжкой. Далеко не только язык отличает его от других рассматриваемых здесь произведений: в некоторых случаях язык является весьма поверхностным маркером национальной идентичности текста, а определяющими факторами оказываются культурные аллюзии, отсылки к определенной литературной традиции или ориентация на специфическую читательскую аудиторию. В романе «Лолита» Набоков развивает ряд основных тем своего русскоязычного творчества, но в результате он создает подлинно транснациональный роман, ассимилирующий широкий спектр русских, европейских и американских культурных кодов.

Напротив, «Пнин» (1957) вполне можно определить как англоязычный русский роман, рассчитанный прежде всего на русского эмигрантского читателя, разделяющего с автором его культурно-исторический опыт. Об этом свидетельствуют, прежде всего, многочисленные отсылки к эмигрантским реалиям и историческим персонажам, не сопровождаемые никакими глоссами, даже если они упоминаются не только для создания фона, но являясь смыслообразующими. Кроме того, для романа характерно смешение лингвистических кодов, включение русских фраз иногда лишь в сопровождении неполного перевода, а также стихов Лизы Винд, которые только в русском варианте звучат как пародия на раннюю Ахматову. В этом романе Набоков непосредственно вводит тему Холокоста. Тимофей Пнин тщетно пытается стереть из памяти смерть бывшей возлюбленной Миры Белочкиной в концлагере, так как «никакая совесть, и следовательно, никакое сознание не в состоянии уцелеть в мире, где возможны такие вещи, как смерть Миры».³⁹

Есть здесь и иные, менее очевидные отсылки: в кошмарном сне Пнин видит, как вместе с Ильей Исидоровичем Полянским он пытается спастись от неминуемой гибели. Из контекста как будто бы явствует, что сон воспроизводит бегство от преследования большевиков, но в более глубокой перспективе мерещится и иная опасность. Имя спутника Пнина заставляет вспомнить Илью Исидоровича Фондаминского, известного культурного деятеля парижской эмиграции и создателя философского общества «Круг», погибшего в немецком концлагере. В этом кратком эпизоде, созданном по логике кошмара, происходит взаимное наложение разных исторических пластов, подчеркивая вечное возвращение террора и страха.

В этом романе Набоков вновь делает читателя соучастником преступлений, с первой страницы втягивая его в процесс разрушения человеческого достоинства героя, подвергающегося остроумным издевательствам со стороны коллег. Сам «нарратор-хищник»,⁴⁰ симулякр Набокова писатель N., который своим появлением в фикциональном пространстве фактически вытесняет главного героя, целый вечер наблюдает,

³⁸ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=8171K40pJho>; дата обращения: 31.01.2020.

³⁹ Набоков В. Bend Sinister. Романы / Пер. с англ. С. Ильина. СПб., 1993. С. 257.

⁴⁰ Besemeres M. Self-translation in Vladimir Nabokov's *Pnin* // The Russian Review. 2000. Vol. 59. № 3. P. 390–407.

как Кокерелл глумится над его русским «другом», передразнивая его, имитируя его неподражаемый английский. Как замечает Б. Бойд, «видеть в других лишь повод для насмешек — это, по Набокову, сбой воображения, который может привести к чудовищным последствиям. <...> комическое сведение человеческого существа к стереотипу и отказ видеть за этим стереотипом реальную личность может показаться тем, кто не привык мыслить, достаточно безобидным. Но в центре моральной проблематики романа находится Мира Белочкина, уничтоженная в Бухенвальде просто за то, что она еврейка, а следовательно, не совсем человек для тех, кто допускал извечные насмешки».⁴¹

Набоков «загипнотизировал» многих набоковедов, внушив им, что его творчество не имеет ничего общего с социально-исторической реальностью, «насущными» политическими проблемами и идеологиями, моральной проблематикой. Это негласное табу способствовало созданию имиджа писателя, пребывающего в эстетических мирах, расставляющего в тексте интеллектуальные «ловушки», смакующего остроумные каламбуры. Такая позиция Набокова во многом была вызвана тем, что на протяжении десятилетий он продолжал полемизировать с русской реалистической традицией и наивными представлениями об искусстве как об отражении действительности (и его вышеупомянутая интерпретация Гоголя тоже связана с этой полемикой). На события современности он, тем не менее, откликнулся, но отклик его был гораздо менее прямолинейным. Л. Токер справедливо замечает, что творчество писателя «резонировало со своим временем, исследовало современные проблемы. Эти проблемы касались не внешней, но внутренней повестки культуры: не разгул нацизма, а его психологические причины...».⁴²

В более поздней прозе Набоков нащупывает врожденные универсальные позывы и склонности, заставляющие людей терзать себе подобных. При этом оказывается, что между унижающими человека насмешками и его физическим уничтожением не столь непреодолима дистанция, как кажется на первый взгляд. Понять катаклизмы XX века возможно лишь при изменении взгляда на человеческую природу как таковую, что означает и преодоление инерции восприятия человека в рамках веками формировавшихся гуманистических концепций. Эта оптика актуализируется у Набокова после Второй мировой войны, и его проза дает новый импульс тому вектору, который наметился в эмигрантской литературе постреволюционных десятилетий.

Во второй половине XX века поиск концептуального языка для нового понимания человеческой природы не ограничивается лишь художественной практикой, но все чаще становится объектом метарефлексии и полемики. В метрополии эти тенденции нашли выражение прежде всего в неподцензурной литературе, которая дала толчок для оформления «новой прозы» позднесоветского и постсоветского периода. Центральной фигурой в этом контексте является В. Т. Шаламов, который был убежден, что человек, «переживший войны, революции, пожары Хиросимы, атомную бомбу, предательство, самое главное — венчающее все — позор Колымы и печей Освенцима» («О моей прозе»), не может относиться к искусству по-прежнему. Антропологический опыт, полученный в сталинских лагерях и зафиксированный в его прозе (прежде всего, в «Колымских рассказах»), заключался в разрушении личности, разрыве сознания, утрате привычных понятий этического порядка, редуцировании человека к «тонкому мышечному слою»: «...мы голодали давно. Все человеческие чувства — любовь, дружба, зависть, человеколюбие, милосердие, жажда славы, честность — ушли от нас с тем мясом, которого мы лишились за время своего продолжительного голодания. В том незначительном мышечном слое, что еще оставался на наших костях <...> размещалась только злоба — самое долговечное человеческое чувство» («Сухим пайком»)⁴³. Но более новаторской, а возможно и пророческой, оказалась иная тема,

⁴¹ *Boyd V. Vladimir Nabokov. The American Years. Princeton, 1991. P. 279.*

⁴² *Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca, 1989. P. 13.*

⁴³ *Шаламов В. Малое собр. соч. СПб., 2018. С. 33.*

введенная Шаламовым: помимо психической трансформации, процесс расчеловечивания сопровождается нарушением физиологических процессов и даже «объективных» физических законов. Автор натуралистически подробно описывает особенности дефекации доходяг, необъяснимые с медицинской точки зрения («Перчатка»); утверждает, что «человеческий мозг не может работать на морозе» («Июнь»), что после нескольких часов изнурительной работы человек перестает ощущать себя во времени, что на Колыме у людей не было цвета глаз и т. д. Шаламов предугадывает естественный позыв читателя воспринимать это лишь как результат неадекватного восприятия действительности теми, кто оказался в лиминальной ситуации. Он настаивает на том, что описываемое им «не абберация памяти», а «суть жизни тогдашней», тем самым последовательно разрушая привычные научно-гуманитарные определения *homo sapiens*, покаывая, насколько текучим и условным является само понятие «человек». Он доводит до предела мысль, уже прозвучавшую в ряде произведений Русского Зарубежья, о том, что описываемый им «анти-мир» — на самом деле не антипод привычной действительности, а ее отражение. Как и ночной город Газданова, лагерь Шаламова — естественное проявление мира и человека.

Чтобы описать существование в рационально не объяснимом мире, в котором «человек разоблачен, развеян, как вид»,⁴⁴ нужен совсем другой язык. Русская литературная традиция оказалась неадекватной новым реалиям XX века: «...в наше время читатель разочарован в русской классической литературе. Крах ее гуманистических идей, историческое преступление, приводящее к сталинским лагерям, к печам Освенцима, — доказали, что искусство и литература — нуль» («О моей прозе»). Шаламов ставил перед собой задачу, по выражению И. Н. Сухих, «концептуальной расчистки поля для „новой прозы“». ⁴⁵ Он ощущал себя первопроходцем в литературе, и его «Колымские рассказы» не только фиксация лагерного опыта, но и эксперимент по созданию языка для передачи того, что Шаламов назвал «состоянием за-человечности». В кратком вступлении к «Колымским рассказам» говорится о том, как прокладывают путь по снежной целине, но эти следы на белоснежной поверхности служат и метафорой письма. Первопроходец прокладывает путь там, где еще не ступала нога человека, сам намечает себе ориентиры, за ним идут несколько человек, они ступают около его следа, но не в след. Так они пробивают новую дорогу, по которой потом на тракторах и лошадях поедут «не писатели, а читатели». В эссе «О моей прозе», а также в письмах и рабочих тетрадях Шаламов попытался довольно подробно представить свою эстетическую программу. Он особенно акцентировал роль литературы как эмоционально окрашенного документа, свидетельства, настаивал на лаконизме, афористичности, чистоте тона, бессюжетности, необходимости вычеркивания красот. Исследователи неоднократно отмечали, что метавысказывания писателя о своих литературных стратегиях не всегда совпадали с его практикой, что, впрочем, вполне естественно. Но главным итогом его полемической отмены литературных конвенций было преодоление инерции культурного языка, на котором о человеке принято говорить в категориях добра и зла.

На рубеже веков ревизия русского культурного кода оказалась особенно актуальной в контексте русского Израиля. Это особый локус глобальной русской литературы, так как культурная идентичность русскоязычных израильтян определяется специфическими факторами: иудаизм, геополитическая ситуация Ближнего Востока, память о советском антисемитизме, Холокост.

Наиболее систематически полемику с гуманистическим пафосом русской культуры вел поэт М. Генделев. Как он заявил в одном интервью, вскоре по приезде в Израиль он понял, что «мир неописуем средствами русской классической литературы, ибо мир другой». Израильский опыт, особенно участие в Ливанской войне 1982 года, убедил его, что «война — некая норма»: «Кто сказал, что наш мир возможен без войны?»

⁴⁴ Золотоносов М. Последствия Шаламова // Шаламовский сборник. Вологда, 1994. Вып. 1. С. 179.

⁴⁵ Сухих И. Русский канон. Книги XX века. М., 2013. С. 414.

Что за слепота, когда такое было? Но в XX веке, угрожавшем людям больше, чем любой другой век, идея мира без войны стала всеобщим умопомешательством.⁴⁶

В стихотворении «К арабской речи» (2004) он провокативно отказывается от русской речи, которая обозначает здесь прежде всего культурный язык, ментальность и этику, неподходящие для израильского поэта:

Мне так хотелось бы уйти из нашей речи
уйти мучительно и не по-человечьи
а
взять горячую автопокрышку под язык
таблетку к въезду в астму Газы негасимой
когда как резаные воют муэдзины
когда так хочется убить нельзя ничем и нечем
а из-под солнца комендантского
навстречу
им
вой фрезы.⁴⁷

Обыгрывая свой основной интертекст — «К немецкой речи» Мандельштама — Генделев настаивает на том, что традиционная гуманистическая этика, базирующаяся на таких ценностях, как «милость к падшим», — это неадекватный ответ на местные вызовы, прежде всего арабский терроризм. Ближневосточный поэт должен поэтому перейти на альтернативный дегуманизированный язык насилия и возмездия:

Починимся ж у чуждого семейства
зоологической любви без фарисейства
а
чтоб
в упор
взаимности вполне

И вновь, как и в случае рецепции Гоголя, одним из способов деконструкции русского канона становится неожиданное прочтение классиков, на сей раз Лермонтова. В русской культурной истории Лермонтов предстает в ореоле бесстрашного офицера, при этом о подробностях его военных подвигов благообразно умалчивается. В стихотворении «Памяти Демона» (2004) Генделев решает снять табу и восполнить пробел, прямо называя Лермонтова «мясником» за его якобы жестокое обращение с чеченцами во время Кавказской кампании:

Мадам
да он мясник
мадам
старлей спецназа
царя игральный офицер
младой опальный волкодав
вцепившийся
как бультерьер
в хребет
Кавказа⁴⁸

Израильский критик М. Каганская подхватывает и развивает эту позицию в своем полемическом эссе, предлагая прочесть Лермонтова по-новому, «по Генделеву»:

⁴⁶ Генделев М. «Я пишу то, что нельзя» [Интервью] // Лехаим. 2006. № 2 (166). Февраль (см.: <https://lechaim.ru/ARHIV/166/lkl.htm>; дата обращения: 31.01.2020).

⁴⁷ См.: <http://art-in-process.com/2010/05/k-arabskoj-rechi/>; дата обращения: 31.01.2020.

⁴⁸ Генделев М. Другое небо. М., 2013. С. 140.

«Русская поэзия, страшно далекая от пацифизма, немало гордилась боевым офицерством поэта. <...> Поэт отличался хладнокровной храбростью и непомерной жестокостью. Сегодня, по всем международным законам, он был бы судим за военные преступления <...> Такое пятно на серафических ризах русской поэзии! <...> Генделев впервые и первый осмелился восстановить пятно в его законных правах и тем самым развернул русское поэтическое сознание к мрачной бездне наслаждения в бою».⁴⁹

Испытывая, по словам Каганской, «эпическое чувство войны и никакого чувства вины»,⁵⁰ Генделев задает истории новый ход, представляя (и оправдывая) локальную чеченскую войну XIX века как необходимое звено современной тотальной конфронтации с исламским джихадом. Поэтому совершенно логичным при цитировании стихотворения Лермонтова «Сон» оказывается подмена Дагестана другими географическими реалиями:

и он коронный он гусар
ага как чувствовал врага
в жару на дне вáди Бекаа
 пardon муа
в полдневный жар
во всю шахну
Афганистана

В перспективе выстроенного им континуума Генделев намечает свою литературную родословную, представляя Лермонтова прототипом русского поэта, борющегося с мусульманским врагом.

Гуманизм как несостоятельное мировоззрение для понимания сегодняшнего состояния мира, по крайней мере, с ближневосточной точки зрения, оказался в центре дискуссий писателей, критиков и публицистов, организованных тель-авивским журналом «Зеркало».⁵¹ Дискуссия началась с утверждения отработанности культурных средств и необходимости создания новых форм речи для нового понимания человека. Вслед за Бердяевым, который писал о наступлении нового средневековья, участники дискуссии, наблюдая за коллапсом западной культуры, расценивают события 11 сентября как очередное напоминание об обманчивости «комфортабельной и гуманной цивилизации»,⁵² настаивают на трезвом подходе к описанию современного человека — без фальшивой жалости, видят причины философско-концептуального тупика и неподготовленности сегодняшнего мира к столкновению с глобальным злом в непроработанности в литературе опыта Второй мировой войны, Катастрофы, образов Ленина, Сталина и Гитлера. Литература XX века, заявляют они, оказалась парализованной гуманистической риторикой, политкорректностью, наивной верой в человека.

Культура русского Израиля создает особый вариант модели, возникшей в Русском Зарубежье 1930-х годов, когда переосмысление русского канона влекло за собой переоценку роли европейского наследия. Для отношения израильтян к Европе характерна глубокая амбивалентность. С одной стороны, Европа связана с высокой литературой, искусством, философией и гуманистическими ценностями, в которых многие, особенно ашкеназы, видят свои корни. С другой стороны, в коллективном израильском сознании и общественных дискурсах Европа прочно ассоциируется с Холокостом и современной антиизраильской политикой западноевропейских государств, в чем многие склонны видеть продолжение традиционного европейского антисемитизма.

У репатриантов из СССР наметилась сходная динамика. По остроумному замечанию Каганской, «евреи в России всегда нееврейским окружением воспринимались

⁴⁹ Каганская М. Памяти «Памяти Демона». Черновик прощанья // Генделев М. Стихи. Проза. Поэтика. Текстология. М., 2017. С. 507–508.

⁵⁰ Там же. С. 516.

⁵¹ Разговоры в Зеркале / Под ред. И. Врубель-Голубкиной. М., 2016.

⁵² Там же. С. 547.

как агенты Запада».⁵³ Для советских диссидентов понятие «Запад», как антитеза советскому режиму, было весьма растяжимым, поэтому многие ожидали найти Европу в Израиле. Столкнувшись с восточным обликом страны, они нередко испытывали культурный шок. Как с иронией пишет Е. Аксельрод:

Мой круг не замкнулся. И я проскочила — куда?
Европа не рядом, а рядом шатер бедуина.⁵⁴

Многие страницы прозы А. Гольдштейна — это плач по затухающим искрам западной культуры в душах израильтян: «Еврейский характер страны, кажущийся за ее пределами аксиомой, изнутри предстает едва ли уже доказуемой теоремой, ибо, говоря о еврействе, разумею, естественно, ашкеназов. В далеких истоках восточный, впоследствии же две тысячи лет как устойчиво западный, европейский характер (до европейцев еще европейский), он вернулся в Израиле в ханаанское лоно и был подорван галдящим базаром, левантийской ленью, жарой. <...> обсмеяна философия, п(р)отухла поэзия, никто, кроме избранных русских да грамотных иноземцев-приблуд, не читает в автобусах или у моря, это пальмы, а не страницы шуршат-шелестят на ветру, и тем же злым ветром опрокинуты в доме Израилевом светильники Запада. Родная мать не отличит нас вскоре от пейзажа. <...> Восток пеленает нас, точно саван. Тают последние европейские огоньки ашкеназской души».⁵⁵

М. Каганская бросила вызов либеральному израильскому мейнстриму, неполиткорректно заявив в изданной на иврите книге «Сумерки богов» (2004): «Я ненавижу Восток. <...> Когда Израиль еще в большей степени станет частью Востока, для меня наступит конец». Культ высокой европейской культуры был альтернативой для Каганской и всех тех, кто сетовал на чрезмерную «ориентализацию» Израиля.

Однако постепенно и в среде русскоязычной интеллигенции произошла переоценка европейского наследия. Если в СССР тема еврейского геноцида была фактически под запретом, а преобладающая риторика акцентировала потери всего советского народа в борьбе с фашизмом, то в Израиле память о Холокосте интегрирована в образование, государственные ритуалы поминовения и т. п.⁵⁶ Кроме того, «русские» израильтяне особо восприимчивы к проарабским политическим дискурсам и росту антисемитизма в современной Европе. Значительный процент репатриантов придерживается правых политических взглядов, они не поддерживали мирные соглашения, подписанные в Осло, воспринимая их как результат предвзятого давления западных государств, соответственно все более скептическим становилось и их отношение к европейскому гуманизму и либерализму. Этот клубок политических и исторических обстоятельств привел к тому, что Холокост стал восприниматься как логическое порождение европейской культуры. По словам М. Деца, «есть стабильная, глубокая корневая ненависть к Израилю со стороны арабского мира, и в каком-то более глухом <...> виде — со стороны европейского». Для евреев поэтому было бы наивно обращаться к Европе за помощью, ведь «европейская культура призывает нас умереть».⁵⁷

Снятие прочно укорененной в русской культуре бинарной оппозиции добра и зла оказалось важным для новой литературной формации, зародившейся в 1970-е годы и постфактум артикулированной в предисловии-манифесте к антологии «Русские цветы зла» (1999). По словам его автора В. Ерофеева, русская классическая литература

⁵³ Каганская М. «У нас есть шанс на спасение» // Лехаим. 2003. № 1 (129). Январь (см.: <https://lechain.ru/ARHIV/129/kaganskaya.htm>; дата обращения: 31.01.2020).

⁵⁴ Шкловская М. Ориентация на местности: Русско-израильская литература 90-х годов. Иерусалим, 2001. С. 15.

⁵⁵ Гольдштейн А. Аспекты духовного брака. М., 2001. С. 25–26.

⁵⁶ Столкновение этих дискурсов в сознании репатриантов из России анализируется в главе «Беседы о Катастрофе» (Диспут растерянных / Под ред. Д. Марома и М. Миллер; пер. Н. Зингер. М., 2011. С. 77–97).

⁵⁷ Разговоры в Зеркале. С. 519, 530.

блестяще не справилась с задачей «спасения человека и человечества». Занимаясь проповедничеством, она учила, как оставаться человеком в экстремальных условиях, не предавая ни себя, ни других, но при этом мало внимания уделяла сущности человеческой природы. После смерти Сталина, утверждает Ерофеев, люди продемонстрировали неспособность к анализу и, свалив все аномалии на культ личности, призывали к возвращению к «подлинным» ценностям. Критика гуманизма казалась шестидесятникам недопустимой роскошью, мешающей борьбе с режимом: «Советская и антисоветская литература состязались в гуманистических прыжках. Между тем именно при советской власти человек, то есть субъект гуманизма, показал, на что он способен. Продемонстрировав чудеса подлости, предательства, приспособленчества, низости, садизма, распада и вырождения, он, выяснилось, способен на все».⁵⁸

Авторы альтернативной линии, включенные в антологию «Русские цветы зла» (в их числе — Шаламов, В. Пелевин, Саша Соколов, Т. Толстая, Д. Пригов, Ю. Мамлеев, Вен. Ерофеев и многие другие, кого принято определять как «постмодернистов»), настаивали на своей «инакости» как по отношению к советской, так и к диссидентской литературе, выступали против «безжизненного, абстрактного гуманизма» и видели смысл своего творчества не в «этнографической достоверности и не в разоблачении страны, а в показе того, что под тонким культурным покровом человек оказывается неуправляемым животным».⁵⁹ Отправной точкой для них было путешествие в ад. Между Солженицыным, который воспел в ГУЛАГе русскую душу, и Шаламовым, показавшим предел, за которым разрушается всякая душа, а жертва и палач готовы поменяться местами, они выбрали последнего. Шаламов был для них представителем мертвецов, и это видение мертвеца послужило предпосылкой для новой, остраненной прозы, отмеченной отказом от веры в разум, от телеологии и проповедничества, подменой психологии патологией, разработкой тем насилия, некрофилии и каннибализма. Их проза лишена горячей эмоциональности, свойственной русской литературе, она подозревает саму человеческую природу и пронизана тотальным скепсисом по поводу всех базовых ценностей (любовь, вера, дети, красота, материнство, народная мудрость и др.). Ерофеев завершает свой манифест новой литературы следующей декларацией: «Русская литература конца XX века накопила огромное знание о зле. <...> В итоге русский классический роман уже никогда не будет учебником жизни, истиной в последней инстанции».⁶⁰

То, что я определяю как «негуманистический вектор», содержит многочисленные дискурсы, которые на разных этапах прошлого века переплетались в плотные узлы. Ревизия русской традиции нередко влекла за собой пересмотр европейского культурного и философского наследия и отход от европоцентризма. Эти дискурсы были порождены ощущением цивилизационного сдвига, поиском новых определений человека, желанием передать новый антропологический опыт. Намотившийся как пунктирная, маргинальная линия в первой половине XX века, «негуманистический вектор» постепенно раздробился на множество вариаций и начал маркировать довольно обширное культурное поле. Вызов классическому канону, зашифрованный в ряде произведений Русского Зарубежья, мучительно проговоренный/прожитый Шаламовым (который считал, что искусство — это «способ жить, а не способ познания жизни»), обнажилсь в произведениях рубежа веков, превратившись в китч, стиль, игру, злоупотребляющую насилием, матом, антисоциальностью, садизмом. Трудно с большой степенью уверенности утверждать, станет ли эта парадигма определяющей для XXI века в целом. В любом случае, пристальный и непредвзятый взгляд на человеческую природу и освобождение от успокаивающих мифов о «венце творенья» — важная смена вех при прогнозируемом переходе человечества к новой формации, которую сегодня все чаще определяют как постгуманизм.

⁵⁸ Русские цветы зла / Ред. В. Ерофеев. М., 1999. С. 10.

⁵⁹ Там же. С. 23.

⁶⁰ Там же. С. 30.