

САМОРЕФЛЕКСИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Л. ЮРГЕНСОН
(г. Париж)

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК В ЗЕРКАЛЕ ЛАГЕРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ФИГУРА «ЗИЯНИЯ»

О наследии Серебряного века много написано, но еще недостаточно освещен один из аспектов преемственности этой культурной традиции, а именно – использование некоторых моделей модернизма в текстах, свидетельствующих о лагерном опыте, в частности в рассказах Варлама Шаламова. Литература серебряного века дает один из ключей к прозе этого писателя. В свою очередь, лагерная проза с ее стремлением охватить невыразимое, освещает некоторые грани модернизма¹.

Понятие невыразимого – устойчивый топос лагерной литературы, привлеченный самими свидетелями для обозначения не поддающегося осмыслению в языке переживания. Понятие это, очевидно сопутствующее испокон веков любому метаязыку, обретает в свете тоталитарного опыта XX столетия новое значение. Вероятно, следует в нем усматривать не непосредственную отсылку к апофатической философии и иным формам мистического мышления – предмету, вызывающему раздражение у ученых – а, прежде всего, новую языковую фигуру, троп, позволяющий свидетелю передать исторический материал, лежащий за пределами возможных представлений читателя. Данная статья – попытка раскрыть некоторую общность между невыразимым как одной из форм проявления события в истории и фигурами лакуны, разрыва появляющимися в литературе модернизма.

Фигура эта появляется в качестве автономного мотива именно в ту эпоху, когда искусство, начиная осмысливать себя самое, обнажает в своем существовании некую онтологическую пустоту. Причем модернистский разрыв возникает не в результате осознания невозможности вы-

¹ Преемственность между модернизмом и лагерной литературой можно наблюдать и на примере некоторых свидетельств о нацистских лагерях. В свою очередь, возникшая после войны литература абсурда генетически связана с последними.

разить бытие словами – об этом говорят и писатели-реалисты – а в результате того, что нечто несказуемое оказывается главной ставкой в эстетической игре и требует быть сказанным, то есть не изображенным, а созданным в языке. Иначе говоря, там где слово перестает быть инструментом и обретает онтологическую самостоятельность, приходится признать за языком самодостаточность: он является самоцелью любого высказывания. Говорящий сам становится «выговариваемым», то есть не субъектом высказывания, а субъектом высказываемым. Именно при таком переосмыслении функций языка, начинающемся с эпохи символизма, возникает фигура отсутствия, геометрическая форма которой будет меняться с дальнейшим развитием модернистских течений: из точки (символистского мерцания) она растянется в линию (границу или трещину) или расширится в плоскость (у абсурдистов), приобретет пространственные координаты, а также возможность разрастаться, поглощая пространство².

В поэзии символизма фигура отсутствия принимает форму отрицания, пустоты, немного слова и иных апофатических категорий³. Изображения отсутствия – лакун мироздания – часто сводятся к мерцанию, миганию, колебанию, пульсации. Эти образы, с одной стороны, привязаны к пространству неба или воды, с другой стороны – к времени, ибо в самом слове «мигание» слышится «миг»: разьединенные мгновения образуют прерывистую временную цепь. В своей критике декадентства Бердяев свяжет этот мотив с онтологическим распадом: «В декадентских переживаниях личность распадается на миги, кажущиеся отрывочные состояния, теряется центр личности и органическая, связывающая нить жизни»⁴. Мережковский в своей знаменитой статье 1892 г. связывает мерцание – одну из главных фигур новой поэзии – с неисповедимым: «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами»⁵. Именно несказанное представлено здесь как главное⁶. Вырисовы-

² Геометрическая фигура отсутствия или зияния намечается еще в 70-е годы XIX века: так, герою Л. Толстого в «Записках сумасшедшего» страх смерти является на постоялом дворе в Арзамасе в виде красно-белого квадрата. Пространство комнаты, участвующее в кошмарном наваждении, сводится в результате к геометрической поверхности. Это сужение мира сопряжено с невозможностью высказать свое состояние: «ужас белый, красный, квадратный». Можно усмотреть в этом видении пророческий ужас Толстого перед грядущим абстрактным искусством.

³ См.: Ханзен-Леве А. Русский символизм. – СПб., 1999.

⁴ Бердяев Н.А. Декадентство и мистический реализм // Русская мысль. – 1907. – № 6. – С. 115.

⁵ Мережковский Д.С. О причинах упадка и новых течениях русской литературы // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч. – М., 1914. – Т. XVIII. – С. 217.

вается мир, источенный недосказанностями, мир, в который прорывается внемирное. Читаем опять же у Мережковского: «Туманы, сумерки. Средь тусклого мерцанья / Смешались контуры, и краски, и черты, / И в царстве мертвого бессильного молчанья/ Лишь дышат ядовитые цветы». Мерцание как вектор невыразимого встречается и в прозе. Например, у Леонида Андреева в рассказе «Елеазар» воскресший из мертвых не может передать пережитого и в результате заражает небытием весь мир. «Так ты не хочешь рассказать нам, Елеазар, что видел ты там? – в третий раз повторил вопрошавший. Но теперь голос его был равнодушен и тускл, и мертвая серая скука тупо смотрела из глаз. И все лица покрыла, как пыль, та же мертвая серая скука, и с тупым удивлением гости озирали друг друга и не понимали, зачем собрались они сюда и сидят за богатым столом». Лишенный смысла мир теряет континуальность. Гости «оторваны друг от друга, как тусклые огоньки, разбросанные по ночному полю».

Мерцание является прообразом прорыва, ведущего из мира в внемирное пространство. Например, в рассказе Сологуба «Красота». «Много дней подряд, каждый вечер, любовалась Елена перед зеркалом своею красотою, – и это не утомляло ее. Все было бело в ее горнице, – и среди этой белизны мерцали алые и желтые тоны ее тела, напоминая нежнейшие оттенки перламутра и жемчуга». Мерцанию тела отвечает мерцание огня в кузнице напротив дома. Но после того как горничная застаёт ее за этим занятием, мир обесмысливается. Разрыв затягивает в себя все бытие и Елена кончает с собой.

Литературное осмысление «внемирных» пространств, внедренных в мир тоталитарными режимами, генетически связано с символистской пунктирностью бытия и с более поздними футуристскими и абсурдистскими реализациями фигуры отсутствия. Понятие лакуны или интервала приобретает историчность не только в силу проецирования его на реальные пространства лагерей или мест уничтожения⁷, но и в следствие идеи перелома, эстетической трансгрессии, которую оно в себя вбирает. В этой связи предлагается рассматривать литературный процесс Серебряного века, ускоренное вытеснение одних течений другими как вид «овременения» трансгрессии, при котором любая стабильность превращается в мертвый груз; лишь момент перехода

⁶ Ту же фигуру находим у Малларме: «Назвать вещь – значит убрать из стиха три четверти наслаждения, которое в том и состоит, чтобы подходить все ближе и ближе к его разгадке, лишь намекнуть на нее – как во сне» (Mallarmé, *Enquete sur l'évolution littéraire*, 1891).

⁷ См. об этом: Юргенсон Л. Землемер у Кафки и топограф у Шаламова, некоторые параллели // Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. Вып. 8. – Екатеринбург, 2005. – С. 41-47.

наделяется творческой энергией. Но момент перехода неуловим и может быть изображен лишь негативно, что и объясняет онтологическую амбивалентность фигур пустоты, являющихся одновременно выходами в небытие и средоточиями бытия. Трангрессия ориентирована на предел. Мишель Фуко определяет следующим образом соотношение между этими двумя категориями: «Именно здесь, в тонкости линии, проявляется молниеносность перехода, а вероятно и вся траектория трангрессии с момента ее зарождения. Черта, которая при этом пересекается и есть все ее пространство. /.../ Трангрессия – это постоянный переход черты, которая немедленно замыкается, будто стертая волной беспамьяства, отступая к некоему непреодолимому пределу»⁸. Зияние, образующееся всякий раз при возникновении новой формы, не может быть ни помыслено, ни определено и лишь впоследствии предстает как наделенное содержанием – но при этом вписывается в общий континуум и лишается своего главного смысла. Этот смысл перехода уловил Тынянов в своей статье «Промежуток», написанной в 1924. «Слово в стихе имеет тысячу неожиданных смысловых оттенков, стих дает новое измерение слову. Новый стих — это новое зрение. И рост этих новых явлений происходит только в те промежутки, когда перестает действовать инерция; мы знаем, собственно, только действие инерции — промежуток, когда инерции нет, по оптическим законам истории кажется нам тупиком. (В конечном счете, каждый новатор трудится для инерции, каждая революция производится для канона.) У истории же тупиков не бывает. Есть только промежутки».

В этой перспективе интервал – то, что движет не только литературным, но и историческим процессом. Будучи сам лишен пространственно-временных координат, любой предел существует лишь в противопоставлении двух планов бытия, которое он создает. В этой связи можно трактовать геометрические разрастания фигуры разрыва, появляющиеся в литературе модернизма – квадрат, четырехугольник – как попытку придать ей историческое измерение. Символистское мерцание обретает поверхность в образах крыла у Хлебникова, окна у Хармса и Кржижановского; эти образы⁹, выявляют план небытия в ткани реальности, но одновременно разрывают замкнутый континуум и вносят в него динамику жизни. Собственно литературный процесс до насильственного прекращения его в начале тридцатых годов предстает как чередование

⁸ Foucault M. De la transgression // *Dits et écrits* (1963). – Paris, Gallimard, 2000. – P. 265.

⁹ Проблематика окна у Хармса подробно освещена в книге Михаила Ямпольского «Беспамьяство как исток». Напомним лишь, что герой, выбрасывающийся из окна, у Кржижановского (например в рассказе «Собиратель шелей» и Хармса, изображает выпадение из смысла, вторжение лакуны в текст бытия.

интервалов: в отношении каждого нового течения предшествующее ему (или даже современное ему, но идеологически отнесенное в прошлое) мыслится как инерционное. Каждая точка разрыва может быть одновременно рассмотрена и как устойчивый ориентир. Так, символизм, будучи переломным моментом в истории искусства, играет роль неподвижной точки в отношении футуризма и акмеизма.

Не случайно фигура зияния обретает наиболее важное значение в последний период модернизма, когда авторы непосредственно сталкиваются с тоталитарной машиной: в это время лакуна обретает вполне определенную геометрическую форму, вписанную в динамический процесс. «Трансгрессия соотносится с пределом не как черное с белым, дозволенное с запрещенным, внешнее с внутренним, чужое с безопасным пространством дома. Ее действие подобно ввинчиванию, ибо предел не подлежит взламыванию», – утверждает Фуко. Это действие, оказываемое черным на белое и белым на черное, предполагает некую протяженность, чередование черного и белого, реализованное в образах шахматной доски, шлагбаума, фортепьянной клавиатуры, неоднократно появляющихся у авторов-абсурдистов. Например, в «Возвращении Мюнхаузена» Сигизмунда Кржижановского за бароном гонится по улицам Лондона собор Святого Павла, от которого он скрывается в комнате, где двое играют в шахматы. Оседлав черного коня, барон перемещается в безбрежное заснеженное пространство, которое ограничено лишь с одной стороны – по нему проходит граница Советского Союза¹⁰. Белая шахматная клетка расширилась до бесконечности, Советский Союз оказывается огромным провалом в пространстве бытия. На шахматной доске мира каждая клетка – историческое зияние – предстает одновременно как пробел и как поверхность, окружающая этот пробел¹¹.

В рассказе Кржижановского «Проигранный игрок» описан шахматный турнир. Здесь интервал – клетка шахматной доски – разрастается до таких размеров, что становится жизненным пространством игрока, превратившегося в пешку. При этом игрок не сразу замечает

¹⁰ В рассказе «По снегу» Варлама Шаламова, которым открываются «Колымские рассказы», безбрежность снежного пейзажа изображает одновременно пространство заточения и пространство страницы, на которой свидетелю предстоит закрепить свой опыт, оставить след события.

¹¹ Эту же структуру можно спроектировать и на соотношение вымысла и реальности в абсурдистском тексте: каждый элемент работает как вымысел по отношению к окружающей его реальности, но эта реальность, если сфокусировать на ней взгляд, становится вымыслом по отношению к иным элементам.

подмену, так как половина зала так же состоит из белых и темных паркетных клеток, то есть весь мир состоит из сплошных интервалов¹².

О поэтике шахматной игры было много написано¹³, но нас интересует в данный момент представление о шахматной доске как о чередовании интервалов, системы промежутков, организованных лакун, каждая из которых временно обретает бытие за счет вытеснения окружающих ее клеток и в свою очередь вытесняется ими. Пространство возникает как бы в результате вычитания одних клеток из других. Спроецированная на историческое время, эта система соотносится с кризисным переживанием истории и приводит к построению истории, составленной из лакун.

Шахматная доска является особой моделью дискретного пространства: «ничто», окружающее каждую клетку в момент ее реализации, есть не «ничто» бытия, но «ничто» другого ничто, временно превращающееся в нечто¹⁴. Чередование этих двух категорий, увязанных в систему, где они постоянно меняются местами и являет исторический процесс, изображенный как скольжение сквозь цепь зияний.

В рассказе Шаламова «Шахматы доктора Кузьменко» говорится о шахматной игре, сделанной скульптором-заключенным из разжеванного хлеба. Умирая от голода, скульптор съедает две фигуры. Шахматные фигуры изображают во всех подробностях персонажей Смутного времени. Рассказчик комментирует: «Пушкинская правда. Борис Годунов тоже был не таким, как у Пушкина. Вот роль поэта, драматурга, романиста, композитора, скульптора. Им принадлежит толкование события. Это – девятнадцатый век с его жаждой объяснения необъяснимого. В половине двадцатого века документ вытеснил бы все. И верили бы только документу»¹⁵. Узнав историю скульптора, он отказывается играть¹⁶.

¹² Рассказ написан в 1927, незадолго до «Защиты Лужина» Набокова.

¹³ Шахматная тема была исследована Норой Букс в статье «Двое игроков за одной доской: В. Набоков и Я. Кавабата» // *Cahiers de l'émigration russe* n 2: *Vladimir Nabokov et l'Émigration*, составитель Нора Букс. – Париж, 1993. – P. 40-50. См. также: *Сконечная О. Массонская тема в русском творчестве Набокова: о переосмыслении писателем бродячих сюжетов массового сознания п, in Vladimir Nabokov dans le miroir du XXe siècle // Revue d'Études slaves* n ° 72 выпуск 3-4. – Париж, 2000. Прочтение, предлагаемое в данной статье, не претендует на окончательную интерпретацию шахматной символики. Интерпретация шахматной доски как истории связана с переосмыслением мотивов модернизма в лагерной литературе, у Варлама Шаламова и у Юрия Домбровского в романе «Обезьяна приходит за своим черепом».

¹⁴ В этом шахматы разнятся от карт. В повести Пушкина «Выстрел» пустая клетка – незавершенность дуэльной схемы – тоже движет повествованием, а усталый зеленым ковром кабинет графа является разросшимся пространством игры, но при этом мир сохраняет свою целостность.

¹⁵ *Шаламов В. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1998. – С. 388-389.*

В рассказе шахматная доска и фигуры (само слово «фигура» соотносится с фигуративностью, изображением) со всей очевидностью связаны с проблемой исторического события и его конфигурации. Отсутствие двух фигур на доске усиливает ощущение пустоты, лакуны. К тому же двойное значение слова «клетка» вводит в шахматную тему мотив заточения, широко используемый в литературе авангарда и подхваченный Шаламовым¹⁷.

В советское время геометрические изображения зияния связаны также с бюрократическим жаргоном. Так, само слово «площадь» начинает означать жизненное пространство, сведенное к минимуму (шесть квадратных метров на человека в 20-е гг.). Слова «кубатура» и «квadrатура», широко используемые в это время, являются и знаком перелома в представлении о пространстве¹⁸ и знаком узости, стесненности пространства. «Квadrатура моей комнаты – 10 кв. аршин. Маловато. <...> Тут углы слишком близки друг к другу. Пробовал: если стол вплотную к подоконнику, стул на кровать, – освобождается: три шага вдоль, полтора поперек. Не разгуляешься. И пришлось: чуть в голове расшатается мысль и самому захочется того же, защелкнув свои три шага на ключ, бежать на улицу...»¹⁹. «Кубатура этой комнаты нами не изведена», – говорит Иван Иванович в пьесе «Елизавета Бам». Геометрия «зияния» предполагает и возможность негативного пространства. Например у Кржижановского в рассказе «Швы»: «О людях, которых столица судит в своих судах и присуждает к отлучению от себя, к высылке за черту, говорят: приговорен к «минус 1». Мне никто не объявлял приговора 0 – 1.<...> Но вместе с тем мною твердо и до конца понятно: я выслан навсегда и безвозвратно из всех вещей, из всех радостей и из всех правд; и хотя иду, смотрю и слышу рядом с другими, вселенными в город – знаю: они – в Москве, я – в минус-Москве»²⁰.

¹⁶ Хотя это не относится непосредственно к нашей теме, невозможно не вспомнить рассказ Босха «Тайное чудо», написанный в 1945 г., в котором шахматная игра связана с событиями войны. Герою, которого должны расстрелять нацисты, дается отсрочка, для того чтобы он мог дописать пьесу, над которой работает. Миг между выстрелом и смертью – временной, а не пространственный интервал – вырастает в год. (Заметим, что именно в этот интервал создается литературное произведение. Накануне ареста герою снится, что он играет в шахматы. «Партия длилась уже много веков и никто не мог вспомнить, какова была ставка в этой игре, но поговаривали, что она велика, вероятно неизмерима».

¹⁷ О теме ареста в литературе модернизма, в частности у Хармса и Мишо, см.: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб., 1995.

¹⁸ В своих воспоминаниях Варлам Шаламов цитирует высказывания Третьякова, который прибегает к этим выражениям. См.: *Шаламов В.* Двадцатые годы. – М., 2004.

¹⁹ *Кржижановский С.* Штемпель: Москва. – М., 2001. – С. 514.

²⁰ Там же. С. 406-407. См. об этом: *Топоров В.* Минус-пространство Сигизмунда Кржижановского // Миф, ритуал, символ, образ. Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – С. 476-574.

Фигура зияния, одна из самых продуктивных в XX в., отработанная в модернистских текстах и спроецированная на исторический опыт в качестве «окна» во внемирное пространство – образа, привлекаемого для изображения экстремальных ситуаций – участвует парадоксальным образом в создании смысла. Именно в силу того, что знак как таковой обнажает внутри себя некую лагуну, мир может быть прочитан. Модернистский эксперимент вводит пространство небытия внутрь самого слова, в частности, при расчленении означаемого и означающего, как это происходит у футуристов²¹. Поэтому заумный язык, создаваемый футуризмом, порождает новый субъект, вычлененный из самого языка. Таким образом, зияние является необходимой частью самого семантического механизма. В разные эпохи оно может объять разные сферы бытия. Невыразимым – то есть непознаваемым и неисповедимым – может являться имя Бога, чувство любви, бессознательное²². В нашу эпоху это понятие привлекается наиболее часто для осмысления экстремальных ситуаций, связанных с тоталитарными режимами.

В этой связи образ шахматной доски-истории смыкается с иным образом, предложенным Фердинандом де Соссюром в его «Курсе общей лингвистики», где впервые дается определение языкового знака. Соссюр прибегает к этой метафоре для описания языка как системы, где каждый элемент работает в связи с другими элементами, точно так же, как шахматные клетки не обладают отдельным смыслом, но черпают смысл из сопоставления с другими клетками. Чередование интервалов является одним из возможных изображений кризисной истории XX в., но оно же и является изображением языка, способного передать эту историю – такого языка, в котором событие не предшествует своему описанию, а зарождается вместе с ним. Конечно, нельзя сказать, что фигура зияния предвосхищает лагерный опыт – такое понятие, как «предчувствие», вряд ли применимо при изучении художественных текстов – но эта фигура работает как один из знаков языка, оказавшийся наиболее действенным для изображения тех экстремальных ситуаций, которые принято считать невыразимыми.

²¹ И не только у них. Изображение такого механизма расчленения возникает, например, в рассказе Юрия Олеши «Лиомпа», где пространство смерти образуется в промежулке между вещами и их именами.

²² Заметим, что сферы невыразимого являются поистине текстопорождающими машинами. Невыразимость Бога приводит в созданию множества мистических произведений, невыразимость любви к обилию любовной лирики, создано огромное число литературных свидетельств о лагерях. Т.е. невыразимое всегда требует быть высказанным.