

Алексей СЕМКИН

К ВОПРОСУ О ГУМАНИЗМЕ

Возможен ли Чехов после Освенцима

Почему возник именно Освенцим? В течение XX и XXI столетий мир действительно стал изменяться все более стремительно, самым чудесным и чудовищным образом. Оружие массового уничтожения, Интернет, гендерная революция, глобализация, пандемии... Но даже на этом фоне Освенцим — феномен совершенно особый, ставящий под сомнение самое существо человеческой природы. Об этом сказал культуролог и философ Теодор Адорно: «Писать после Освенцима стихи — это варварство, оно подтачивает и понимание того, почему сегодня невозможно писать стихи» (цитата из статьи начала 50-х «Культурная критика и общество», в массовом сознании получил распространение ее парафраз: «Писать стихи после Освенцима — невозможно»).

Впрочем, нет ли здесь некоторого преувеличения? В истории человечества много страшных жестокостей. Как справедливо заметил писатель А. Мелихов: «...почему нужно было разочаровываться в стихах именно после Освенцима, если массовые истребления людей — вполне рутинные эпизоды человеческой истории?» Тогда фраза, которая и стала толчком для создания этого текста, только хлесткий лозунг?

Однако дело-то здесь не в только и не столько в жестокости. Продолжим цитату Адорно: «После Освенцима <...> чувство не приемлет рассуждений о том, что в судьбе этих жертв еще можно отыскать какие-нибудь крохи так называемого смысла...» Дело в запредельности этой бесчеловечности, в уникальности этого эксперимента, Адорно заостряет: «...неправильно, что после Освенцима поэзия уже невозможна. Правильно, наверное, будет задаться менее „культурным“ вопросом о том, а можно ли после Освенцима жить дальше...»

При чем тут Чехов? Кажется, он из другой эпохи? И так, и не так. Очень даже при чем, если мы согласимся с посылкой Адорно о том, что Освенцим ставит под сомнение человека, как его понимала до этого культура христианская и гуманистическая, и, следовательно, любые творения человеческого духа. И здесь важно еще вот что: именно культуру с ее порывом вверх Адорно объявляет ответственной за этот результат развития человечества и этим доказывает ее не только несостоятельность, но и вину: «Абсолютность духа, ореол культуры и был тем принципом, который, не переставая, служил насилию, именно это сам принцип и симулировал выразить. После Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование».

Вот как развивает его мысль современный философ Константин Крылов: «Адорно говорит, что „Освенцим“ — это особый опыт, необратимо меняющий отношение к некоторым вещам. В том числе и к поэзии. <...> В ходе послевоенной идеологической работы над историей „Освенцим“ был понят как предельное оскорбление и поругание всех европейских ценностей разом. <...> Освенцим стал мерилом этих европейских

Алексей Данилович Семкин родился в 1961 году. Кандидат искусствоведения, автор ряда статей по истории театра и литературы. Живет в Санкт-Петербурге.

ценностей, их „абсолютным нулем“. „Освенцим“ определяется как место, где эти ценности подверглись предельно возможному поруганию. <...> То есть формула „После Освенцима нельзя писать стихов“ означает, что, во-первых, об Освенциме нельзя писать стихов, но и стихи „не об Освенциме“ тоже нельзя писать. „Ничего нельзя“».

Таков первый вариант развития крылатой фразы Адорно, которую Крылов развивает и доводит до логического предела: ничего нельзя, да и жить нельзя.

Второй вариант — более оптимистичный, жизнеутверждающий, когда на вопрос о возможности искусства на фоне Освенцима отвечают, ссылаясь на особенное искусство гнева и скорби, собственно Освенцимом и порождаемое. В этой плоскости мнению Крылова (Адорно) противостоят очень многие — выберем наугад. С. Аверинцев пишет о стихах узницы концлагеря Нелли Закс, которые опровергают Адорно: «...стихи были единственной альтернативой неосмысленному, непроясненному, бессловесному страданию, а потому — безумию. Ценой ее собственной боли и гибели ее друзей был добыт какой-то опыт, какое-то знание о предельных возможностях зла, но и добра <...> Стихи здесь — последнее средство самозащиты против жестокой бессмыслицы. Отсюда их необходимость — главное их преимущество».

Возможность такого искусства, беспощадного и страшного, ставящего перед человеком последние вопросы, не вызывает сомнений, да оно в действительности и рождается чаще всего экзистенциальным вызовом — ужасом жизни, большими и малыми освенцимами. Но вписывается ли в эту парадигму Чехов — достаточно ли он для этого беспощаден?

В итоге получаем примерно следующее: если стихи возможны, то стихи, достойные того ужаса, который позади. Значит, необходим отбор, сегрегация — это искусство, фиксирующее факт прохождения через это горнило и преодоления его. Вот так по большому счету.

Вернемся теперь к изначальной формуле. Речь про «после» Освенцима — а что касается — «до»? Возможно ли искусство, которое было «до» — теперь, на фоне Освенцима? Возможен ли Чехов? Ведь обычно речь идет о новых стихах, о возможности создавать новое искусство на фоне катастрофической истории XX века. А мы предлагаем другой вопрос: не обесценивает ли она, эта история, все предшествующее искусство?

Все сводится к простому вопросу: зачем нужен Чехов (или Пушкин, Петрарка, Моцарт, Чайковский), если своим существованием не смог помешать этому?

Солженицын в «Архипелаге»: «Если бы чеховским интеллигентам, все гадавшим, что будет через двадцать-тридцать-сорок лет, ответили бы, что через сорок лет на Руси будет пыточное следствие, будут сжимать череп железным кольцом, опускать человека в ванну с кислотами, голого и привязанного пытаться муравьями, клопами, загонять раскаленный на примусе шомпол в анальное отверстие <...> ни одна бы чеховская пьеса не дошла до конца, все герои пошли бы в сумасшедший дом».

У Адорно об этом тоже сказано, но не впрямую, и потому не замечается: «...Освенцим доказал, что культура потерпела крах. <...> После Освенцима любая культура вместе с любой ее уничижительной критикой — всего лишь мусор».

С отдельным человеком смягчение травмы прошлого, как утверждает современная психотерапия, возможно, например, путем принудительного изменения, для себя, ее масштаба. Вот уж этот рецепт здесь точно не подходит. Цитировавшийся выше К. Крылов вообще формулирует принципиальную безысходность этой ситуации так: «Что остается? Смотреть. Непрерывно, не мигая, смотреть на экран, где европейцам показывают „Освенцим“».

Поэт и бард Владимир Турианский жестоко говорит о том, чего стоит мечта на фоне даже не просто человеческой подлости, жестокости, а на фоне бесчеловечной, предельно рациональной, механизированной фабрики смерти:

Поют гитары за стеной,
Метель звенит коленцами.
Ах, где ты, где, моя Ассоль?
Ты сожжена в Освенциме.

Шаламов сформулировал необходимость отмены предшествующей культуры, которая осознается как ответственная за последующий ужас: «... 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».

С удивлением обнаружил автор этих строк ту же мысль, которая и подтолкнула к созданию этого текста, уже прекрасно выраженную Никитой Елисеевым: «...если история цивилизации на каком-то ее этапе завершилась Освенцимом, Колымой, блокадой, то чего стоят культурные достижения этой цивилизации? Все эти: „Шепот, робкое дыханье, трели соловья...“ или „Горные вершины спят во тьме ночной...“ . Попробуйте возразить тому, кто скажет, что ничего они не стоят. Я лично возразить не смогу».

Но — вот здесь у Елисеева и начинается спор с самим собой: «Тем не менее встает удивительный вопрос: почему люди, оказывающиеся в этих нечеловеческих условиях, писали дневники, рисовали? В голодной оккупационной Варшаве, находясь под ежедневной угрозой ареста, депортации, расстрела, поэт Чеслав Милош и романист Ежи Анджеевский обменивались письмами на метафизические, историософские и эстетические темы. Размышляя о Довлатове, молодая исследовательница К. Прихотько приходит к выводу: «...в художественном мире «Зоны» «писать после Освенцима» оказывается единственно возможным способом сохранить «Я»...» Да и значение предшествующего искусства оказывается совсем не столь однозначно ничтожным, даже у того же беспощадного в оценках Шаламова. В одном из писем он утверждает, что некоторым на Колыме «только стихи дали душевные силы все пережить».

Тогда вопрос должен быть сформулирован так: невозможно на фоне Освенцима какое искусство? Идет ли речь об искусстве настолько истинном и великом, что оно способно заставить забыть о существующей рядом пропасти («в забвении печальной смерти») и отменяет ужас искривления истории? Например, отменяет ли мучительная и нелепо-безвременная смерть Пушкина его спокойную мудрость?

Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Все мгновенно, все пройдет;
Что пройдет, то будет мило.

Мы приходим к необходимости сегрегации искусства. Это очень опасный путь. По-видимому, страшной проверкой новейшей истории человечества отменяется искусство ненастоящее, ложное, самодостаточная игра в бисер. Так на фоне настоящей беды выглядят представители модернистского искусства у Бунина в «Старухе»: «...ради вящей популярности, чем попадая били друг друга по раскрашенным физиономиям молодые люди, притворявшиеся футуристами, то есть людьми будущего; в одной аудитории притворялся поэтом лакей, певший свои стихи о лифтах, графинях, автомобилях и ананасах; в одном театре лез куда-то вверх по картонным гранитам некто с совершенно голым черепом, настойчиво у кого-то требовавший отворить ему какие-то ворота...» Вот такое искусство отменяется горем старухи или того «оборванного караульщика, все сыновья которого, четыре молодых мужика, уже давно были убиты из пулеметов немцами» (эта трагедия тоже ведь вариант «Освенцима» — и возможен

ли Северянин на этом фоне?). Бунин, что важно, сам не идеолог, певец чистой красоты, но кровь и ужас уже наступившего XX столетия — лакмусовая бумажка, индикатор пошлости и ненужности псевдоискусства.

Вот где водораздел. Ведь нам же ясно, что суровое и беспощадное письмо Салтыкова-Щедрина после Освенцима очень возможно. Как и (по другим причинам) проза Ремарка, Андреева, Селина, сразу вводящая читателя в пространство ужаса и трагедии. Как беспощадность Олдингтона или Замятина. Их творчество окажется, если принять за точку отсчета на временной шкале Освенцим, симметрично и даже конгруэнтно поэзии Нелли Закс, философии Виктора Франкла, «Колымским рассказам» Шаламова. И имеет такое же право на существование до или после Освенцима — неважно. В одном ряду с ним. Но это трудно применимо к Тургеневу, скажем, к «Дворянскому гнезду». Да и к многим другим прекрасным классикам.

Мы видим, что эта сегрегация сводится к традиционному спору между чистым искусством и поэзией действительности, к некрасовским инвективам:

...Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать...

И можно ли тогда воспринимать всерьез нравственные страдания Онегина или Татьяны в соотнесении с тысячами безвинных жертв? Выше мы согласились, что философскую глубину Пушкина — «Все мгновенно, все пройдет» — Освенцим не отменяет. А письмо Татьяны или онегинскую хандру — отменяет?

Об этом несоответствии и о вине литературы перед жизнью см. известное письмо Зощенко М. Горькому: «Сядь за письменный стол, я ощущал литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали стишки о цветах и птичках, а наряду с этим ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди. И тут что-то такое страшно запущено».

О чем идет речь? О той же необходимости оценки литературы на каких-то независимых, внелитературных весах, о признании самостоятельности и значимости поставленных ею вопросов не в искусственном мире «игры в бисер», а в мире реальном, то есть на фоне в том числе и Освенцима. С. Довлатов в своей «Зоне» вкладывает в уста вора-законника Купцова, носителя блатной справедливости и здравого смысла, размышления как раз на эту тему, а именно: отменяет ли ужас большого террора проклятые вопросы Достоевского? Он сопоставляет нравственные мучения Раскольникова с реалиями XX столетия: «...можно еще сильнее раскрутиться. Например, десять миллионов угробить, или там сколько, а потом закурить „Герцеговину флор“...»

Довлатов — любитель ошарашивающих парадоксов. С Достоевским вопрос в общем понятен. А вот Чехов?

Если после Освенцима невозможны Чехов и Моцарт — тогда кто же возможен? Моргенштерн?¹ Вот уж он-то, кажется, вполне логичен. А если серьезно — возможен и обязателен именно Чехов,

Чехов остается необходим на фоне любых освенцимов не только как приведенные выше строки Пушкина, но и по иной, более конкретной причине. Чехов на рубеже веков — безусловно, лидер общественной мысли. И именно поэтому с полным правом констатирует тупик, в который зашли идеологические искания, нравственные поиски на этот момент. Конечно, это касается в самой большой степени и телеологической модели, поисков смысла как в предельно абстрактном представлении о жизни, так и в каждом конкретном существовании. Вопрос этот, как мы видели, для Чехова важ-

¹ Признан Минюстом России иностранным агентом.

нейший, болезненный. Тупик, в котором оказалось человечество в целом, может быть, и есть главная тема Чехова. Связано это положение с кризисом христоцентричного мирозерцания, с попыткой отменить христоцентричную модель мира. Чехов, при всем прокламируемом равнодушии к религии, как чуткий художник и мыслитель не может не ощущать катастрофичности открывающейся впереди перспективы. На горизонте уже маячит Освенцим.

Чехов, воспользуемся такой метафорой, на вершине: перед ним два пути. Прямой и понятный — путь, по которому и пойдет, к сожалению, человечество. Путь прагматики, разума, цинизма и расчета (об этом «Рассказ неизвестного человека», такковы некоторые герои «Скучной истории», уверенный в себе фон Корен). С другой стороны — путь неясный, туманный для самого автора — ведь нет программы и ясности ни у Николая Степановича, ни у Самойленко, ни у Лихарева, ни у Рагина, ни у кого из близких ему героев-мыслителей. Однако того, что мы о них знаем, достаточно для того, чтобы усомниться в скептических словах Солженицына, отрицающего стойкость и мужество чеховского интеллигента как человеческого типа: «...ни одна бы чеховская пьеса не дошла до конца, все герои пошли бы в сумасшедший дом». В действительности, о чем свидетельствует сам Солженицын, в условиях нечеловеческого лагерного бытия наиболее жизнеспособными часто оказывались именно носители высоких моральных качеств, имеющие нравственный стержень. Тогда неверна и посылка о том, что Колыма (Освенцим) опровергает Чехова. Переживали лагеря, переносили запретельный ужас часто не столько крутые мужики, а профессора философии, университетские преподаватели, церковные иерархи... И впоследствии благословляли эти годы как бесценный духовный опыт...

У Солженицына это два разных мира — мир чеховский и мир Колымы (Освенцима). Несопоставимые. Соприкосновение невозможно — аннигиляция («сойдут с ума от ужаса»). Но так ли это на самом деле? Жизнь одна — и жестокость ее сопоставима — только в разных масштабах проявляемая. Разве цинизм героев в «Рассказе неизвестного человека», Орлова и его приятелей, не так же страшен, как бесчеловечность Освенцима? И разве преступление Аксиньи менее страшно, чем пытки, изобретенные в XX веке? Равнодушие к человеческому страданию, описанное Солженицыным, не похоже ли на человеческое равнодушие в «Тоске»? Разве мировоззрение Рашевича («В усадьбе») — это не фашизм? Вспомним и «Убийство», и «Скуку жизни», и «Мужиков», и «Скрипку Ротшильда», и горькие страницы в «Моей жизни», в «Палате № 6», в повести «Три года», и в «Скучной истории»...

Чехов более, чем кто-либо другой, предчувствовал и констатировал духовную катастрофу человечества. Уже совершившуюся, но предваряющую еще больший ужас наступающего века. Дело в том, что именно Чехов увидел эту главную опасность наступившей эпохи: не милитаризм и не капитализм, а страшное омертвление человеческой души.

Оставим за кадром христианский аспект происходящего, но и с точки зрения только исторической, гуманитарной, явление в русской и мировой культуре Чехова — та развилка, когда ужас уже здесь (он успел увидеть и начало Русско-японской войны, и революционный террор) — но все еще возможно повернуть. И в каком-то смысле катастрофа XX века, в том числе и Освенцим, предсказаны Чеховым, не впрямую, но им описано то обмеление и деградация человеческой души, при которой Освенцим оказывается возможен. Так же как безумие двух мировых войн было ярко изображено Л. Андреевым в «Красном смехе» еще в 1905 году... Именно поэтому Чехов после Освенцима и возможен, и необходим как печальный провозвестник этого ужаса и пустоты.

Настойчивое возвращение к Чехову — попытка вернуться к той точке невозврата, понять, ЧТО было тогда еще возможно — и почему оказалось все же невозможно.