

Наталья Кнэхт

Национальный исследовательский университет «МИЭТ» (Москва)

**ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ НЕГАТИВНОЙ АНТРОПОЛОГИИ
И СУДЬБА ВОЗВЫШЕННОГО В ЛИТЕРАТУРЕ
И ФИЛОСОФИИ XX И XXI ВВ.**

**HISTORYCZNE DOŚWIADCZENIE
ANTROPOLOGII NEGATYWNEJ I LOS WZNIOSŁOŚCI
W LITERATURZE I FILOZOFII XX I XXI WIEKU**

Ключевые слова: исторический опыт ГУЛАГа, негативная антропология, имперское возвышенное, эстетика трансцендентного, поэтика пространства, русская лагерная проза

Как известно, в русско-советской культуре XIX – XX вв. уникальный опыт человеческого бытия, опыт противостояния господству власти, опыт невероятно жестокий и во многом бессмысленный, находил наиболее полное выражение именно в художественных образах. Литература выстраивается как составляющая имперского сознания, подкрепляется идеологически философией всеединства и поддерживается всеми институтами. В рамках XIX столетия литература заменяет все культурное пространство, структурирует опыт. Фактически мы не найдем ни одного опыта знания, ни одного социального института, которые могли бы соперничать в плане информационной емкости с тем опытом знания, который давала литература. Великие литературные произведения создавали общую иллюзию реальности, формировали вкусы, привычки, моду, «учили, как надо жить». В советской России в эпоху сталинизма сохранялось имперское сознание, и литература сохраняла и регенерировала свое право на всеохватность и центральное место в культуре. Все информационные потоки были подконтрольны и проходили жесточайшую цензуру.

Эскапизм философии в область логики и гносеологии превратил ее в бессильный аполитичный навык, неспособный эксплицировать негативный опыт идеологического принуждения, террора, «трудового рабства» в сталинских лагерях. Именно литература становится тем критическим инструментом, с помощью которого воссоздается грандиозная панорама общественной жизни, а сама философия становится частью «великой русской литературы». Наша культура до сих пор остается литературоцентричной, несмотря на массивную массмедийную пропаганду и появление Интернета как новой, абсолютной литературы.

Исторический опыт негативной антропологии XX века (опыт красного террора, ГУЛАГа, Освенцима), кажущийся «ненужным», который функционирует как вид памяти, должен быть культурно освоен, несмотря на всю свою бесчеловечность и варварство.

Удивительно, что в сталинской культуре 1930-х годов, несмотря на грядущие ужасы правового беспредела, боль, страдание и страх, можно увидеть поворот к идее возвышенного. И поворот этот связан с обращением к образам природы. Производственная и урбанистическая тематика вытесняется захватывающими ландшафтами могучей природы, величественными пейзажами, горными вершинами, которые поражают воображение и возвращают «возвышенному» и «прекрасному» утерянный статус многих сочинений XVIII века. В эти годы в журнале «Литературный критик», как известно, работает Дьердь Лукач. Он и его сторонники занимаются переводом на русский язык *Эстетики* Георга Гегеля. Таким образом, литературной общественности становятся доступны эстетические воззрения великого немецкого философа и его понимание возвышенного¹. Журнал «Литературный критик» выходит за рамки чистого литературоведения благодаря теоретическим статьям, в которых обсуждаются эстетические идеи Иммануила Канта², Фридриха Шиллера и других философов, у которых идея нации и идея возвышенного оказались глубоко взаимосвязанными.

Во второй половине 1930-х годов возрождается интерес к романтической традиции в литературе. Это не значит, что в это время в СССР произошел своеобразный «Великий откат» от революционной тематики. Вопрос в том, как исследовать характерные нарративы и тропы

¹ Г. В. Ф. Гегель, *Лекции по эстетике. Книга первая*, [в:] Г. В. Ф. Гегель, *Сочинения*, пер. Б. Г. Столпнер, Москва 1938, т. XII.

² Л. Спокойный, *Эстетика Канта*, «Литературный критик» 1935, № 3, с. 17-37.

культуры сталинского времени. Здесь на помощь приходит классическая философия, в которой была сформулирована теория возвышенного. Именно «возвышенное» является той доминантой, которая структурирует эти тропы и нарративы в своеобразную «поэтику пространства»³.

Как известно, в трудах Канта, Гегеля и Эдмунда Бёрка концепт возвышенного формулируется по-разному⁴. Однако классическая трактовка возвышенного связана с обращением не только к величественным природным формам (гигантские утесы, глубокие ущелья, водопады), но и к артефактам – рукотворным монументальным сооружениям, возвышающим человека над его однообразной повседневностью. Возвышенное иногда нарушает нормы красоты, симметрии, порядка, но не может не волновать наблюдателя благодаря тому, что Шиллер характеризовал как «смелый беспорядок». В сущности, «возвышенное» связано с аффектом, это то, что вызывает эмоциональный отклик⁵. В своем классическом тексте о возвышенном, относящемся к 1757 году, Бёрк развивает эту идею:

(...) поскольку глаз не в состоянии охватить границы множества вещей, они кажутся бесконечными и оказывают такое же воздействие, как если бы действительно были таковыми⁶.

Здесь заложена возможность перехода с визуального уровня при восприятии возвышенного на уровень тропологии, когда *возвышенное* уже не порождается реальными природными формами, но может быть прочитано и опосредованно пережито как головокружительная опасность, создаваемая искусством. Это можно сравнить с озарением, которое

³ К. Кларк, *Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х г.*, «Новое литературное обозрение» 2009, № 95, с. 58-80.

⁴ Начиная с XVIII века, появляется ряд произведений, в которых представлено чувство возвышенного: *Философское исследование происхождения наших идей о возвышенном и прекрасном* (1757) Бёрка, главы о возвышенном в *Критике способности суждения* (1790) Канта и его *Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного* (1764), а также *Эстетика* Гегеля, опубликованная посмертно в 1835 году.

⁵ Слово «возвышенное» – по-гречески *hypsos* (высота). Это и поражающая зрителя вертикальность – вздымающиеся скалы, отвесные башни, гигантские деревья, горные вершины.

⁶ E. Burke, *A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford; New York: The World's Classics, 1990, p. 67. Рус. пер.: Э. Бёрк, *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*, Москва 1979, с. 102.

настигает читателя в своеобразном мгновении богоявления, или эпифании. Эпифания сродни божественному откровению, это озарение, открывающее человеку «умные очи» – это не только способность увидеть открытым то, что скрывается за туманом и мраком, но и возможность соприкоснуться с трансцендентной, сверхчувственной реальностью посредством творческого воображения.

Дух чувствует величественную мощь, попадая в область *трансцендентного*. Теоретики возвышенного, и прежде всего Гегель, подчеркивают его связь с Абсолютом, с Богом, тем самым наделяя скалы, низвергающиеся водопады и пр. лишь статусом реквизита возвышенного. О *возвышенном* начинают рассуждать в категориях взаимосвязи Бога и человека. И это, как заявляет Гегель в *Эстетике*, есть наиболее зрелое выражение *возвышенного*⁷.

В эпоху сталинизма *советское возвышенное* являлось функционально нагруженной категорией и задавало тон нарративных стратегий репрезентации сталинской власти. Онтологизация (натурализация) грандиозного могущества вождя базировалась на апроприации образного потенциала возвышенного, замешанного на амбивалентном чувстве, сочетающем страх и радость. В свое время Шиллер отмечал двойственную природу *возвышенного*: «Чувство возвышенного – смешанное чувство. Это сочетание ... ужаса с радостью»⁸.

Терри Иглтон в своей книге *Священный террор* (2005) характеризует эпоху 1930-х годов, как время беспросветного кошмара, когда сам «разум впадает в безумие»⁹, а *ужас* и *трепет* (“trembling”) становятся основными характеристиками эмоционального состояния. Советские люди испытывали одновременно трепет перед всеисильностью и недоступностью вождя и страх перед постоянной опасностью попасть под маховик адской машины тотальных арестов. Фигура человека казалась незначительной перед лицом Абсолюта – невидимой и неотвратимой силы, внезапно настигающей и захватывающей дух. Это чувство усиливалось гигантскими зданиями урбанистического пейзажа, являющегося воплощением идеи *возвышенного* и демонстрирующего окончательную кодификацию сталинской идеологии.

⁷ Г. В. Ф Гегель, *Эстетика в 4-х томах*, пер. Б. Г. Столпнер, Москва 1969, т. 2, с. 84.

⁸ Ф. Шиллер, *Собрание сочинений в 7 томах*, пер. под ред. Л. Е. Пинского, Москва 1957, т. 6, с. 492.

⁹ T. Eagleton, *Holy Terror*, Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 53-54.

Как замечают зарубежные исследователи сталинизма, “высота” была основной символической ценностью советской политической культуры первой трети XX столетия, которая нашла выражение в известном девизе: «все выше, и выше, и выше». Эта предвоенная эпоха была ознаменована развитием воздухоплавания и дирижаблестроения, проведением воздушных парадов “сталинских соколов”.

Символическая ценность “высоты” отразилась уже в послевоенной литературе, как, например, в знаковой книге Елены Благиной *Четвертая высота* (1946) о Гуле Королевой. Литературные герои эпохи позднего сталинизма уже символизируют мужественную, возмужавшую нацию, готовую на подвиг и проявляющую бесстрашие перед неизвестностью. *Возвышенное* начинает принимать имперский характер, олицетворяющий сильную государственность. Кроме этого, имперское возвышенное связывается не только с защитой священных границ территории, но также с исследованием ее возможностей, бесстрашным поиском и обустройством неизведанных земель. Среди литературных жанров самым важным для сталинской культуры стал роман о первооткрывателях, который разыгрывается на величественном ландшафте волнующей природы. Авторы изображают романтических героев научных экспедиций. Новая версия возвышенного наиболее ярко проявилась в известном произведении социалистического реализма – романе Вениамина Каверина *Два капитана* (1938-1944). Эта сага взросления, связанная с имперской темой освоения и историей возвышенных обледеневших пустынь, имела невероятный успех:

Герои и исследователи из числа персонажей романа выходили “за пределы” в буквальном смысле – за пределы Северного полярного круга, что представляло собой аллегорию выхода за пределы прозаического мира вообще¹⁰.

Однако с появлением произведений *Архипелаг ГУЛАГ* Александра Солженицына (1958-1968, 1973) и *Колымские рассказы* (1954-1962, 1978) Варлама Шаламова завершается классическая гуманистическая ветвь русской литературы, ее столетняя традиция.

¹⁰ К. Кларк, *Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х г.г.*, с. 71-72.

Заканчивается эпоха великой русской, или большой литературы. Меняется отношение к реальности и к способам ее описания. Начинается описание «скрытой» реальности, ее изнанки, когда ГУЛАГ становится истиной империи. Само описание ГУЛАГа – невозможная вещь, потому что это описание уже не может быть литературой, той литературой, которую принято называть великой. Шаламов настаивает на том, что он не хочет писать литературу¹¹. Шаламов доказывает и показывает, что для обнаружения доказательств ГУЛАГа и их предъявления нужна другая, быть может, единственная форма, в которой достоверность факта не может быть опровергнута. И это литературная форма, но такой литературы, которая используется для документирования. Происходит перевертыш: важен не документ, который переходит в литературу, обыгрывается, дополняется, быть может, вымышленными деталями, и в итоге исчезает как документ, а наоборот, литература, которая используется для передачи документа и сама становится документом времени, документом эпохи. Шаламов утверждает невозможность нарратива. Он, как и Андрей Платонов, не может использовать старый язык. Он не создает язык, как это делает, например, Солженицын, продолжая традицию большой литературы. Речь идет о поиске принципиально нового языка.

О Колыме написано немного. Эта территория северо-восточной Сибири, ужасающе холодная, малопригодная для жизни, но богатая золотом. В начале тридцатых ее постепенно превращают в лагерь принудительного труда – могильник многих миллионов людей. Как известно, Шаламов отказался быть соавтором *Архипелага ГУЛАГ* Солженицына. Шаламовский опыт лагерного быта был дольше и горше. Скупыми средствами он обличает жестокость режима, но воздействует на читателя посредством “мельчайших деталей”, делающих повествование поэтичным.

Поиск особого надтекстового языка, который мог бы вселить новую динамику в соотношения между означаемым и означающим лежит в основе *Колымских рассказов*. Язык лагеря как таковой является замкнутой структурой, он отличается своей крайней бедностью, то есть в нем сохранены лишь основные слова, связанные с жизненно важными реалиями – едой, сном, работой:

¹¹ В. Шаламов, *Собрание сочинений*, Москва 1998, т. 4, с. 370.

Язык мой, приисковый грубый язык, был беден, как бедны были чувства, живущие около костей. Подъем, развод по работам, обед, конец работы, отбой, гражданин начальник, разрешите обратиться, лопата, шурф, слушаюсь, бур, кайло, дождь, пайка, оставь покурить – двумя десятками слов обходился я не первый год¹².

Несмотря на свою бедность, в отличие от любого другого естественного языка он полностью охватывает весь лагерный мир и никак не свидетельствует о своей неполноценности.

Я был счастлив, что не должен искать какие-то другие слова. Существуют ли эти другие слова, я не знал. Не умел ответить на этот вопрос¹³.

Состояние счастья – успокоения в языке – говорит об отсутствии зазоров, о том, что знаки плотно прилегают к реалиям, заражаясь их предметностью и в свою очередь, передавая им знаковость. Слова «пайка», «дождь», речевой акт «оставь покурить» – суть высказывания-вещи, непосредственно выражающие, проговаривающие феномен выживания, переживаемый в первую очередь в языке. Исследовательница лагерной прозы Шаламова Любовь Юргенсон замечает, что:

Нарратив, сотканный из таких речевых предметов, к которым привязаны проблемы жизни и смерти, непередадим на язык читателя, ибо в нем отражены с одной стороны полнота соответствий между миром и говорением о мире, а с другой – прерывность самого субъекта речи, существующего от слова к слову, от события к событию, добывающего себя из языка в виде разрозненных, распыленных смыслов. Преодоление репрезентативных функций речи совершается путем «приклеивания» знака к предмету, идентификации предмета и ослабления коннотативной активности слова: «суп» – это собственно та миска, которую я держу в руке¹⁴.

Лагерное пространство неизбежно ограничивает семантическую нагруженность слова. Язык лагерной повседневности не может быть закреплен в людской речи и поэтому не может передать лагерной

¹² В. Т. Шаламов, *Сентенция* [в:] В. Т. Шаламов, *Собрание сочинений в 4-х томах*, Москва 1998, т. 1, с. 362.

¹³ Там же, с. 361.

¹⁴ Л. Юргенсон, *Об одной хлебниковской реминисценции у Варлама Шаламова*, [online], [http:// www.shalamov.ru/research/281/](http://www.shalamov.ru/research/281/), [1.05.2017].

действительности. Шаламов в первую очередь свидетельствует именно об этом – о неадекватности используемого языка и неудаче всякой репрезентации. Да и любое подлинное свидетельство о лагере – это свидетельство о неконвертируемости некоего первичного текста о пережитом.

На каком языке говорить с читателем? (...) Весь мой дальнейший рассказ (...) неизбежно обречен на лживость, на неправду. Никогда я не задумался ни одной длительной мыслью. Попытки это сделать причиняли прямо физическую боль. Ни разу за эти годы я не восхитился пейзажем – если что и запомнилось, то запомнилось позднее. ... Больше, чем мысль о смерти, меня занимала мысль об обеде, о холоде, о тяжести работы – словом, мысль о жизни. Да и мысль ли это была? (...) Как вернуть себя в это состояние и каким языком об этом рассказать?¹⁵

Разорвать пресыщенное семантическое пространство может лишь вторжение метаязыка, который об этом пространстве повествует, но ему не принадлежит.

Шаламов реконструирует колымский лагерный универсум, переводя повествование в метаязыковой план, порождаемый физическим ощущением холода, связанный с морозом. Он ищет адекватный язык для воссоздания того, что было пережито в рамках иного, не доступного читателям языка. Поиск такого языка и является основным творческим актом при реконструкции опыта и его передаче. Такой язык сам пришел из лагерного быта и был «переплавлен» в творческой лаборатории писателя, сделав повествование возвышенным.

Самым, пожалуй, страшным, беспощадным был холод. Ведь активировали только мороз свыше 55 градусов. Ловился этот вот 56ой градус Цельсия, который определяли по плевку, стынущему на лету, по шуму мороза, ибо мороз имеет язык, который называется по-якутски «шёпот звезд». Этот шёпот звезд нами был усвоен быстро и жестоко¹⁶.

Звездные метафоры Шаламова ассоциируются не только с абстрактно-возвышенной реальностью, противопоставляемой лагерной, и не только с архетипами космического пространства, но и с архетипами

¹⁵ В. Т. Шаламов, Указ. соч., с. 363.

¹⁶ В. Т. Шаламов, *Воспоминания*, [в:] В. Т. Шаламов, *Новая книга*, Москва 2004, с. 163.

поэтической вселенной Велимира Хлебникова, Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака. Вот пример из рассказа *Сгущенное молоко*:

Его (Н. К.) надо есть ложкой, или мазать на хлеб, или глотать понемножку, из банки, медленно есть, глядя, как желтеет светлая жидкая масса, как налипают на банку сахарные звездочки... (...) Я заснул, и в своем рваном голодном сне я видел эту (...) банку сгущенного молока – чудовищную банку с облачно-синей наклейкой. Огромная, синяя, как ночное небо, банка была пробита в тысяче мест, и молоко просачивалось и текло широкой струей Млечного Пути. И легко доставал я руками до неба и ел густое, сладкое, звездное молоко¹⁷.

Таким образом, все звездные вопросы возникают уже на уровне реконструкции, а не на уровне переживания и касаются именно проблемы конфигурации реальности.

На уровне переживания ландшафта-катастрофы невозможна никакая метафорика. Происходит распад всех привычных человеческих взаимосвязей с природной средой – психомоторных, телесных, ментальных и ценностных. В природе больше нет места человеческому. И этот опустошенный ландшафт возвращается нашему взгляду в преобразованном, неузнаваемом виде, как, например, в *Фуге смерти* (1948) Пауля Целана:

Черное молоко рассвета мы пьем его вечерами
мы пьем его в полдень и утром мы пьем его ночью
 пьем и пьем
мы роем могилу в воздушном пространстве
 там тесно не будет
В том доме живет господин он играет со змеями пишет
он пишет когда стемнеет в Германию о золотые косы твои
 Маргарита
он пишет так и встает перед домом и блещут созвездья (...)¹⁸.

Напряжение текста отражает нарушенные гармонические связи между миром образов и миром природных сил, что свидетельствует о

¹⁷ В. Т. Шаламов, *Сгущенное молоко*, [в:] В. Т. Шаламов, *Собрание сочинений в 4-х томах...*, с. 71.

¹⁸ П. Целан, *Стихотворения. Проза. Письма*, пер. с нем. О. Седаковой, Москва 2008, с. 25-27.

разорванности автономии телесной формы воспринимающего субъекта. Пережить катастрофическое событие, его невероятную чудовищность можно только через практику забвения, через устранение боли, которая уничтожает саму жизнь. Избежать невыносимой ситуации перманентного распада мира можно только в силу абсолютной нетождественности “я-чувствующего” собственному телесному образу и соотнесенности с внешним миром. Шизосубъект, созерцающий ландшафт, ощущает себя частью ландшафта, т.к. лишен защитного перцептивного механизма, который бы подобно экрану сдерживал активную игру внешних сил:

Ничто больше не сдерживает похоть вещей, и они его атакуют. Печень приобретает тяжесть валуна, голова становится утесом, кровь застывает горным потоком, и это – не ряд поэтических замещений, это обычная клиника шизопротесса¹⁹.

Такое шизофреническое «окаменение» (“petrification”) в психоаналитической традиции называется «развоплощением» (Р. Леинг), «опустошением» (Г. Панков), «распадом» (Ю. Минковски). Тело становится опустошенным, оно образует лишь оболочку для пустоты, или тело вообще, которым может воспользоваться каждый. Непрерывный поток ужасающих образов, исходящих от “Освенцима”, не может быть опытно воспроизводимым, он отрешен от языка.

Запрет на изображения, наложенный Ветхим Заветом, наряду с теологической стороной, имеет и эстетическую. То, что никому не позволено делать никаких изображений, а именно изображений чего-либо, означает в то же время, что такое изображение невозможно. Явление в области природы в результате его удвоения искусством лишается именно того в-себе-бытия, которым питается опыт природы²⁰.

Как можно изобразить абсолютное зло, когда оно отделено от добра? Отказ от версии радикального Зла способствует его забвению, напротив, усилия, поддерживающие историческую память, дают шанс человечеству заложить основы новой этики. Освенцим и ГУЛАГ – это пределы человеческого, которые нельзя вытеснить из памяти. И в то же время

¹⁹ В. Подорога, *Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX веков*, Москва 2013, с. 389.

²⁰ Т. Адорно, *Эстетическая теория*, пер. с нем. А. В. Дранова, Москва 2001, с. 100-101.

любая литература о чудовищных преступлениях тоталитаризма ставит проблему чистоты эстетического восприятия. Можно ли найти язык для выражения ужаса, горя и гнева в условиях, представляющих всеобъемлющую несправедливость, когда смерть предпочтительнее выживания? У Шаламова, как и у Платонова, язык – предатель, провокатор. Он не может передать нечеловеческое напряжение реальности. Показать весь ужас реальности, не пугая, а представляя ее как документ времени, когда литература выступает посредником документирования этого ужаса²¹. Чудо рассказов Шаламова не в гневе и горечи, которыми они наполняют, а в стиливых эффектах и художественном отборе.

А потом я вспомнил жадный огонь кипрея, яростное цветение летней тайги, пытающейся скрыть в траве, в листе любое человеческое дело – хорошее и дурное. Что трава еще более забывчива, чем человек. И если забуду я – трава забудет. Но камень и вечная мерзлота не забудут²².

В незавершенном сборнике *Вишера* (1973, 1989), посвященном опыту первого своего заключения в северных лагерях, Шаламов задается вопросом об этических и юридических последствиях «зоны с размытыми контурами», «серой зоны» с учетом специфики советского лагеря конца 20-х – начала 30-х годов. Шаламов объявляет «серой зоной» все советское общество: лагерь – симулякр мира, лагерь «мироподобен». Лагерь появляется на пороге, на ничейной земле между «цивилизованными» и «варварами» и появляется как пространственное образование в границах временных переходов сталинской эпохи. Говорить о ГУЛАГе – это значит говорить о лагере как едином принципе организации пространства не временного заключения, но пространства выживания. ГУЛАГ не тюрьма, т.к. в отличие от традиционных пенитенциарных заведений он находится вне закона.

Для Шаламова лагерь абсурден и иллюзорен, т.к. не укладывается в представления о нормах бытия, не позволяющих человечеству опуститься ниже цивилизационного минимума. И при этом лагерь является абсолютной реальностью. В этом Шаламов близок к Ханне Арендт в ее

²¹ В. Подорога, *После ГУЛАГа*, [в:] В. Подорога, *Апология политического*, Москва 2010, с. 11-41.

²² В. Т. Шаламов, *Кольмские рассказы: По лендлизу*, [в:] В. Т. Шаламов, *Собрание сочинений в 4-х томах*, Москва 1998, т. 1, с. 90.

рассуждениях об абсурдности лагерей ввиду утраты заключенными статуса юридического лица. Наличие «серой зоны» с ее зыбкими границами и неопределенным составом обитателей только подчеркивает иллюзорность, всю абсурдность происходящего. Аннигилировано понятие вины, а следовательно, и возможность позитивной телеологии. Снимается вопрос «за что?», а с ним и вопрос «зачем?».

В рассказе *В лагере нет виноватых* Шаламов приходит к выводу, что утопическая идея «исправления» осужденного восходит к утопии перевоспитания трудом. Работая на государство, заключенный как бы преобразуется в новую личность, с которой снимается ответственность за противоправное деяние в той мере, в какой она была определена решением суда. Однако идея вины обесценивается в контексте безвинного ареста. Этика вины заменяется «щелиной этикой». Так и в рассказе Сигизмунда Кржижановского *Собиратель щелей* (1922) один из героев так выражает эту специфическую форму ответственности:

Если нет единой нити времени, если бытие не непрерывно, если “мир не цел”, расколот щелями на розные, чужие друг другу куски, – то все эти книжные этики, построенные на принципе ответственности, связанности моего завтра с моим вчера, отпадают и замещаются одной, я бы сказал, “щелиной этикой“. Формулу? Вот: за все, оставленное позади щели, я, переступивший щель, не отвечаю. Я – здесь, поступок там: позади. Совершенное мной и я – в разных мирах; а из миров в миры – нет окон²³.

Точно так же ни в чем не повинный человек может забыть о своей невинности и понести наказание за не совершенное им преступление. Лагерная ночь, опустившаяся на страну, порождает ту особенную юриспруденцию, в сфере которой закон отрекается от себя.

Существует множество гипотез, которые связывают возвышенное в произведениях искусства с категорией страха. Для культуры XIX века страх был значимым феноменом. Причем исследование страха часто непосредственно связано с искусством. Почему возникает это странное «жуткое» ощущение, когда, казалось бы, бояться нечего? Страх обусловлен ритуальной фигурой табуирования и запрета. Это пространство тайны, где страх оказывается одним из спутников культуры.

²³ С. Кржижановский, *Собиратель щелей*, [в:] С. Кржижановский, *Собрание сочинений в 5 томах*, Санкт-Петербург 2001, том 1, с. 479.

Однако у страха есть и другие интерпретации. Это “*метафизический страх*” Жан-Поля Сартра и Жоржа Батая («от которого бежать недобросовестно, поскольку мы суть страх»), экзистенциальный страх Мартина Хайдеггера (как проявление бытия-к-смерти), Сёрен Кьеркегор же основывается на христианстве, которое метафизику преодолевает через категорию греха. Страх – это не боязнь греха, но грех – это то, что порождает страх. Именно свобода порождает страх. Кьеркегор интерпретирует страх не психологически, а теологически. Если *страх* Кьеркегора сопоставить с кантовским понятием *возвышенного*, то это некая форма чувственности (эстетическая), которую надо преодолеть, чтобы стать существом этическим. Однако после Второй мировой войны, массовых репрессий, лагерей уничтожения, геноцида индивидуальный страх кажется чем-то совершенно незначимым. Уходит его метафизическая составляющая, оставляя ему функцию жанра. Сегодня массовая культура пользуется технологией порождения страха, открытой в XIX веке – это либо триллер, либо манипулятивный прием, либо игровой элемент. Seriously предъявлять страх сегодня невозможно. Страх аффективен и поэтому не может быть длительным. Страх стирается жизнью даже для тех, кто переживает трагедию. Шаламов показывает, как с ежедневной банальностью ужаса человек просто продолжает жить. Также в *Одном дне Ивана Денисовича* (1962) Солженицына ничего страшного не происходит.

Современности, скорее, ближе кафкианский страх, связанный с категорией абсурда, с бессмысленностью, которую порождает бюрократия, равная закону. «Тайный бюрократический закон – секуляризованная форма мистического запрета. Это нечеловеческая механика, которая страшна, как действие автомата. Страх становится рациональным инструментом иррациональной бюрократии»²⁴.

В заключение, можно отметить, что мы попытались проследить (обращаясь к исследованиям Бёрка и Канта), каким образом идея возвышенного была введена в европейское миросозерцание в качестве новой эстетической и моральной ценности. Почему меняется ориентир в оценке произведения искусства, когда точкой отсчета выступает уже не извечно прекрасный образец, а сила эмоционального воздействия, которое способно вызвать произведение? Что такое современный опыт возвышенного и возможен ли он? Как формируются новые литературные

²⁴ О. Аронсон, *Искусство: от страха метафизического к страху экономическому*, [в:] О. Аронсон, Е. Петровская, *Что остается от искусства*, Москва 2015, с. 299.

техники, идущие вразрез с традиционным эстетическим опытом? Способна ли сегодня литература подняться в поисках возвышенного до высот философской рефлексии Бёрка, Канта, Шиллера, Гегеля, Кьеркегора? Исторический опыт негативной антропологии XX века (опыт Гулага, Освенцима, а также виртуальная антропология образа и поэтика разрушения современных кинематографа, ТВ, видео) и трудности его литературного выражения показывают, что возвышенное амбивалентно (его объекты двойственны). Восприятие Прекрасного, Добра, Порядка, Священного, равно как и переживание Боли, Страдания, Насилия, Унижения и Ужаса, спасают от распада и возвышают над невыносимостью Бытия, когда пережитый опыт становится идеальным этическим состоянием жизни. Способна ли сегодня литература выразить пережитый опыт (негативной антропологии) не как опыт случайный, но как метафизический и трансцендентный?

Библиография:

1. Адорно Т. В., *Эстетическая теория*, пер. с нем. А. В. Дранова, Москва: Республика, 2001, 527 с.
2. Аронсон О., Петровская Е., *Что остается после искусства*. Труды ИПСИ, Москва: Институт проблем современного искусства, 2015, т. II, 341 с.
3. Бёрк Э. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*, пер. с англ. Е. С. Лагутина, Москва: Искусство, 1979, 236 с.
4. Гегель Г. В. Ф., *Лекции по эстетике. Книга первая*, [в:] Г. В. Ф. Гегель, *Сочинения*, пер. Б. Г. Столпнер, Москва 1938, т. XII, 471с.
5. Гегель Г. В. Ф. *Эстетика в 4-х томах*, пер. Б. Г. Столпнер, Москва: Искусство, 1969, т. 2, 326 с.
6. Eagleton T., *Holy Terror*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
7. Кларк К., *Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х г.*, «НЛО» 2009, № 95, с. 58-80.
8. Кржижановский С., *Собрание сочинений в 5 томах*, Санкт-Петербург 2001, т. 1, с. 479.
9. Подорога В., *Апология политического*, Москва: Изд. Дом Гос. ун-та – Высшей школы экономики, 2010, 288 с.
10. Подорога В., *Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX-XX веков*, Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013, 552 с.

11. Спокойный Л., *Эстетика Канта*, «Литературный критик» 1935, № 3, с. 17-37.
12. Шаламов В., *Собрание сочинений в 4-х томах*, Москва: Художественная литература, Вагриус, 1998.
13. Шаламов В. Т., *Новая книга: Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела*. Москва: ЭКСМО, 2004, 1066 с.
14. Шиллер Ф., *Собрание сочинений в 7 томах*, пер. под ред. Л. Е. Пинского, Москва: Художественная литература, 1957, т. 6, с. 492.
15. Целан П., *Стихотворения. Проза. Письма*, пер. с нем. О. Седаковой, Москва 2008.
16. Юргенсон Л., *Об одной хлебниковской реминисценции у Варлама Шаламова*, [online], [http:// www.shalamov.ru/research/281/](http://www.shalamov.ru/research/281/), [1.05.2017].

**HISTORICAL EXPERIENCE OF NEGATIVE ANTHROPOLOGY
AND DESTINY OF THE SUBLIME IN 20TH
AND 21ST CENTURY LITERATURE AND PHILOSOPHY**

Summary

The author traces the evolution of the Sublime idea and its introduction into European worldview as new esthetic and moral value, based on researches of Burke, Kant, Schiller, Hegel, and Kierkegaard. The author tries to answer the following questions: Why are the milestones shifted in art work evaluation? What is contemporary experience of the sublime and is it possible? How are new literary techniques contrary to traditional esthetic experience formed? Focusing toward negative anthropology experience (of Gulag and Oswiecim), using the example of prison camp prose the author demonstrates the ambivalence of the sublime (since its objects are dual). The apprehension of the Beautiful, of Good, of Order and of Sacrum, as well as experiences of Pain, Suffering, Violence, Humiliation and Horror, save from decay and elevate upon unbearableness of Existence, when by-gone experience becomes ideal ethical state of life. The author wonders if today literature is able to rise in quest of the sublime and touch the heights of philosophical reflection, and to express by-gone experience (of negative anthropology) not as accidental but as metaphysical and transcendental.

Keywords: Gulag historical experience, negative anthropology, imperial Sublime, esthetics of transcendental, space poetics, Russian prison camp prose