



И'ya Kukulin

РЕГУЛИРОВАНИЕ БОЛИ

Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов

Проблема, которой посвящена эта статья, в силу ряда причин оказалась на периферии исследований по истории литературы и культуры. Эту проблему можно сформулировать следующим образом: каким образом травматический, с трудом поддающийся описанию опыт Великой Отечественной/Второй мировой войны был интерпретирован в русской подцензурной и неподцензурной литературе, как он осмыслялся на протяжении послевоенных десятилетий и как он "вернулся", оказался насущно необходимым в русской литературе 1990-х годов.

Неподцензурная и неофициальная литература в дальнейшем выступают как близкие понятия, но не синонимы. Под неофициальной литературой понимаются произведения, написанные для публикации в советской печати, но выдвигающие в качестве главной задачи не социально-идеологическую адаптацию, а претворение неотчужденного личного и/или коллективного опыта. Неподцензурная же литература представляет собой корпус текстов, авторы которых сознательно выходили за пределы системы советских эстетических координат, то есть нарушали фундаментальные основы советской эстетики (о сути этих основ будет сказано далее); даже если эти тексты и предлагались к публикации, напечатать их было невозможно.

Парадоксальным образом подцензурная литература в СССР была основой структур не только официальной, но и неофициальной памяти. В условиях, когда были запрещены не одобренные официально источники информации о прошлом, литература – как "личное" высказывание – неизбежно приобретала характер косвенной легитимации частной биографической памяти. Здесь требовался не эзопов язык, а система умолчаний, особенности персонажей и расстановка смысловых акцентов, дающие читателю возможность домысливать. Даже публиковавшиеся произведения о войне (включая и те из них, которые входили в официальный советский канон) во многом прямо или аллюзийно отсылали к личному опыту многих читателей, которые с энтузиазмом "считывали" из этих текстов то, о чем не говорилось в газетах и по радио¹. Такое "вычитывание" входило в систему (принципиального для советской культуры) негласного договора между читателем, писателем и властью; на наш взгляд, окончательно этот договор сформировался в первой половине 1940-х годов.

Я не ставлю своей целью рассмотреть здесь неканонические или новаторские концепции Второй мировой войны, созданные в русской

литературе 1940–1990-х годов. Историософия интересна мне только постольку, поскольку на ее формирование оказывала влияние вначале стихийно, а позже сознательно складывавшаяся новая литературная *антропология* – неконвенциональные, зачастую негероические и даже антиисторические образы "человека на войне". Поэтому в фокус моего внимания не попадают ни роман Василия Гроссмана "Жизнь и судьба", ни стихотворный цикл Вячеслава Иванова "Римский дневник 1944 года", ни многие другие значительные произведения.

РАССЛОЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Некоторые особенно проницательные или исторически чуткие люди еще в конце 1930-х годов ждали войны на территории СССР (а не "малой кровью и на чужой территории")². Тем не менее советская литература оказалась совершенно не готова к оборонительной войне – как и вся советская пропагандистская машина. В 1941–1945 годах перед советской литературой встала необходимость переработать, объяснить и контекстуализировать множество психологических коллизий, не предусмотренных советскими идеологическими схемами.

Советская литература, как она сформировалась во второй половине 1930-х годов, была устойчивой системой, служившей целям одновременно пропаганды и социокультурной адаптации³. Из литературы не только "вытеснялись" упоминания о государственном терроре и о фактах, "неудобных" с точки зрения советской идеологии, но в ней определенным образом "перекодировались" любые дискомфортные переживания: смерть в основной части советской литературы описывалась прежде всего как жертва, а болезнь – как испытание, которое требовалось преодолеть, чтобы "встать в строй" (см., например, случай Николая Островского)⁴, любовь могла быть неразделенной, но не могла приносить чувства одиночества. Переживания, связанные с телесностью, могли быть следствием ранения или болезни, но не фоном повседневного существования человека, поэтому у классиков соцреализма "повседневная телесность" становилась, как правило, атрибутом отрицательных героев (ср. псевдотолстовское описание грязного тела унтер-офицера Фенбонга из романа Александра Фадеева "Молодая гвардия"). Столь же неприемлемы были описания или анализ "неконвенциональных", неформализуемых страхов, а вместе с ними игнорировался и анализ субъектности персонажей. Постигание ситуации современного человека было подменено риторически-идеологическим проектированием, имевшим целью формирование и поддержание новой – специфически советской – коллективной идентичности. Эту проективную и в то же время психологически-ограничительную функцию советской литературы можно назвать риторической редукцией субъекта. Цель этой редукции проанализировал Евгений Добренко: она служила подавлению разнообразия личностей, представленного в культуре, снижению возможностей культуры как независимого поля коммуникации и рефлексии в обществе⁵.

Принципиально, что редукция распространялась не только на описываемого, но и на пишущего субъекта: писатель должен был научиться "не видеть" и не анализировать многое и в самом себе либо, как вариант, не фиксировать результаты анализа в своем письме.

Рассматривая историю российской литературы о войне, можно выделить два наиболее значимых круга проблем, обсуждение которых изначально

(то есть с точки зрения довоенной советской литературы) было фактически табуировано. Первый круг проблем можно условно назвать антропологическим, второй – социальным. К первому относятся прежде всего неконтролируемые и непредсказуемые переживания: страх, физический и психологический дискомфорт (боль, голод, холод), чувство крушения всей довоенной картины мира, агрессивные проявления "животного" начала в человеке в экстремальных обстоятельствах (столь же частые, как и героизм). Особая военная антропология формируется также через новое ощущение телесности – тело человека на войне или в тылу оказывается болезненным и тяготящим и в то же время может восприниматься как часть единого страдающего коллективного тела.

Доминантой социального круга проблем является государственное давление на все сегменты общества, многократно усиливавшее собственно тяготы войны: террор и принуждение на фронте (политотделы, заградотряды) и в тылу (депортация народов, "превентивные аресты", аресты за "пораженческие разговоры" и прочее), репрессии в отношении военнопленных, людей, бывших в окружении или живших на оккупированной территории.

Для нашего анализа большой интерес представляют проблемы антропологические, хотя очень часто они неразрывно связаны с социальным контекстом. Литературное осмысление новых чувств, мыслей, эмоций – происходившее почти всегда с вольным или невольным учетом социального контекста – выводило пишущего за пределы любых идеологических схем, а это, в свою очередь, могло привести к рефлексии советской идентичности, что стало бы для автора и понявших его читателей выходом за пределы советской редуцирующей системы. Не важно, ставилась ли в произведении под вопрос идентичность субъекта как советского или как новоевропейского человека: любая проблематизация идентичности для советской пропаганды была разрушительной.

Описание некомфортного, шокирующего опыта в литературе можно разделить на два типа: опыт, дискомфортный эмоционально (страх, боль, ненависть, нравственные конфликты) и дискомфортный экзистенциально (проблемы идентичности, ощущение крушения и последующего трудного обретения смысла жизни, саднящая невосполнимость потерь). В советской литературе военного периода эти два типа переживаний совмещаются в рамках одного произведения или творчества одного писателя, и отделить одно от другого крайне трудно.

Трудно, но возможно – анализируя механизмы цензуры (внутренней и внешней) и искусственно организованного взаимодействия между литературой и обществом.

Главная гипотеза этой работы состоит в том, что вся послевоенная история "военной темы" в советской литературе до перестройки была историей адаптации эмоционально дискомфортного опыта для нового обоснования советской идентичности – и историей отвержения опыта, дискомфортного экзистенциально. При этом этот второй тип постоянно возвращался в "литературное сознание" в превращенных формах. В 1990–е годы он был неявно "реабилитирован", но так и не был отрефлектирован и опознан.

Два типа описания страданий и ужасов войны отличаются не по материалу, а по точке зрения, по отношению к материалу. В советской цензурно–редакторской практике и то и другое квалифицировалось как "ремаркизм" и "натурализм", но экзистенциально дискомфортное письмо вызывало гораздо более резкое отторжение.

РОЖДЕНИЕ НОВОГО СУБЪЕКТА

В первые же месяцы войны дискомфортные и даже катастрофические переживания стали частью культурного сознания – без деления на эмоционально дискомфортные и экзистенциально дискомфортные. Важнее было то, что эти переживания были опознаны и описаны как личные, как неотъемлемый элемент повседневной жизни каждого, а не как то, что происходит с умозрительными героями, которые воюют в абстрактном, созданном усилиями пропаганды пространстве.

Русской литературной традиции были известны описания неконтролируемых чувств страха и растерянности человека на войне – в первую очередь в "Севастопольских рассказах" Льва Толстого и отчасти в прозе Всеволода Гаршина; бессмысленная жестокость и разгул животных инстинктов во время Гражданской войны стали предметом изображения и эстетической рефлексии в прозе Артема Веселого, Исаака Бабеля и Бориса Пильняка. Но для авторов и подцензурной, и неподцензурной литературы имела гораздо большее значение рефлексия нового, порожденного именно *в эти годы и этой войной* самоощущения человека.

Обращение литературы к такого рода рефлексии повлекло за собой первостепенное – по своей эстетической и философской значимости – открытие. Его можно было бы назвать открытием алогичной (или абсурдной) психологии человека и описать следующим образом:

1. Люди на фронте и в тылу, в панике отступления или эвакуации открывали в себе множество неконтролируемых переживаний, которые далеко не всегда подчинены очевидным причинно–следственным отношениям.
2. Военные реалии и переживания привели к возникновению нового понимания смерти. В глазах участников военных действий или страдающего от тягот войны мирного населения человеческое существование выглядит донельзя хрупким и эфемерным, а смерть, которая может настичь любого и в любой момент, становится наглядно случайной. Как следствие – внимание к субъекту определялось уже не столько теми или иными его качествами, а, во–первых, лишь тем, что он постоянно находится перед лицом смерти, во–вторых, тем, что противостояние может мгновенно закончиться ее победой.

Как я их всех люблю
(и их всех убьют).
Всех –
командиров рот
"Ро–та, вперед, за Ро–о..."
(одеревенеет рот).
Этих. В земле.

Ян Сатуновский
["Как я их всех люблю...", 1942]

Поэзия Сатуновского ? редкий пример прямого, ничем не смягченного описания нового восприятия смерти. Неопубликованные стихи Сатуновского не существовали в публичном пространстве, но именно выход из нормативной эстетики позволил Сатуновскому наиболее резко и точно сформулировать новый тип переживаний, с которыми работала и подцензурная литература.

3. При такой смене оптики принципиально важным оказалось фиксировать ежедневные "мелкие" ощущения, саму ткань повседневного восприятия мира. Один из самых ярких примеров такого письма о войне – повесть Виктора Некрасова "В окопах Сталинграда" (1944).

"Из-за вокзала медленно, торжественно, будто на параде, выходят самолеты. Я никогда еще не видел такого количества. Их так много, что трудно разобрать, откуда они летят. Они летят стаями, черные, противные, спокойные, на разных высотах. Все небо усеяно плевками зениток. Мы стоим на балконе и смотрим в небо. Я, Игорь, Валега, Седых. Невозможно оторваться [...]"⁶.

4. Во время войны произошла радикальная переоценка довоенной жизни, "на фоне" которой воспринималось происходящее. Она была переоткрыта, фактически создана заново – и присутствовала как явный (или же едва различимый) "второй голос" в большинстве произведений о войне.

Мы, пройдя через кровь и страдания,
Снова к прошлому взглядом приблизимся,
Но на этом далеком свидании
До былой слепоты не унизимся.
Слишком много друзей не докличется
Повидавшее смерть поколение,
И обратно не все увеличится
В нашем горем испытанном зрении.

Константин Симонов
["Будто смотришь в бинокль перевернутый...", 1941]

Важнее памяти о *реальной* довоенной жизни в этом и иных произведениях военных лет был *вновь создающийся образ* другого, безвозвратно потерянного типа существования. Новый герой постоянно соотносил свой военный опыт с этим умозрачительным образом, его восприятие войны неизбежно формировалось в двойной системе координат: одну ось задавало восприятие действительности с позиции довоенного наблюдателя, "человека из другой жизни", другую – с трудом поддающийся осмыслению, впервые претворяемый в слове военный опыт. Пожалуй, самый яркий и емкий пример такого двойного зрения дал в своем стихотворении Ион Деген – врач, который писал стихи и прозу во время войны и прекратил занятия литературой в конце 1940-х годов, когда убедился в безуспешности попыток напечатать что-либо из написанного. Это стихотворение не могло быть опубликовано, однако было широко известно без упоминания имени автора (об авторстве Дегена стало известно только в начале 1990-х годов) и ходило в списках по всем фронтам:

Мой товарищ, в смертельной агонии
Не зови понапрасну друзей!
Дай-ка лучше согрею ладони я
Над дымящейся кровью твоей.

Ты не плачь, не стони,
 Ты не маленький,
 Ты не ранен, ты просто убит.
 Дай на память сниму с тебя валенки,
 Нам еще наступать предстоит.

Нельзя сказать, чтобы это стихотворение было негероическим или пораженческим: строка "нам еще наступать предстоит" показывает, что лирический субъект собран и готов воевать дальше. Но шокирует прямое указание на то, насколько редуцируется, "прагматизируется" этическое самоощущение человека в ситуации, когда смерть стала "рабочим" элементом повседневной жизни.

Стихотворение Дегена – персонажное, оно написано от лица одного из многих выживших бойцов и обращено к одному из погибших. Эстетический метод Дегена близок брехтовскому "очуждению", цель которого – спровоцировать адресата на социально–критическую рефлексию⁷, однако Деген радикальнее Брехта: его рефлексия заставляет читателей не просто на время сжиться с переживаниями персонажа и посочувствовать ему, но и обнаружить в собственном внутреннем опыте схожие мысли и чувства. Конечно, многие искренне скорбели по погибшим друзьям, и стихотворения, в которых выражалось отношение к утрате близкого человека как к уникальному событию, не были лицемерными. Но цель дегеновского стихотворения – не только выразить скорбь, но "поймать" читателя и самого автора на новом отношении к жизни и смерти и тем самым – осознать его, легитимизировать, не объясняя и не оправдывая. Для тех воевавших, кто был склонен к психологической рефлексии, эта "не оправдывающая" легитимация, не умалявшая значения гуманистической позиции, была поистине катарсической.

В сознании многих людей сосуществовали две модели осмысления их собственного катастрофического опыта (эти модели могли в ряде случаев взаимно дополнять друг друга, а могли и входить в острое противоречие). Первая формировалась под воздействием пропагандистской установки на то, что все страдания оправданы или, во всяком случае, оплачены грядущей победой. Этот лозунг отвечал искренним убеждениям сотен тысяч людей: им хотелось верить, что их и чужие страдания заранее оправданы общим будущим торжеством. Вторая отталкивалась от представления о том, что и позитивный, и страшный опыт, полученные во время войны, имеют самостоятельное значение; на основании этой модели и создавалась принципиально новая эстетика изображения войны. Нетрудно видеть, что эти модели основаны соответственно на идеях эмоционально–дискомфортного и экзистенциально–дискомфортного письма.

Особый взгляд на войну формировался в творчестве тех авторов, которые еще до 1941 года поставили задачу воссоздания новой повседневной психологической реальности и рефлексии субъекта, существующего в мире постоянного бытового кошмара. При этом описание такого человека априори предполагало известную степень остранения (хотя, наверное, достигавшегося иначе, чем это сделал Деген). Здесь в первую очередь нужно назвать имена Яна Сатуновского, Георгия Оболдуева и Лидии Гинзбург. Так, герой Сатуновского наблюдает за собой в стихотворении 1939 года:

* * Вчера, опаздывая на работу,
я встретил женщину, ползавшую по льду,
и поднял ее, а потом подумал: ? Ду-
рак, а вдруг она враг народа?

Вдруг! ? а вдруг наоборот?
Вдруг она друг? Или, как сказать, обыватель?

Обыкновенная старуха на вате,
шут ее разберет.

Ян Сатуновский
["Вчера, опаздывая на работу...", 1939]

Новация Сатуновского в зрелых стихотворениях (зрелое творчество Сатуновский отсчитывал от стихотворения 1938 года "У часового я спросил...") состояла в указании на то, что "центром кристаллизации" в поэзии являются не какие-то маркированные или сильные чувства, но *любое* переживание, особенно такое, в котором человек вырывается из плена идеологически-навязанных и общественно-привычных структур существования. Понятно, что при описании военного опыта такой автор имел уникальные возможности.

Пожалуй, самая высокая степень рефлексии при формулировании позиции отказа от риторики борьбы и победы в военной литературе свойственна "Запискам блокадного человека" Лидии Гинзбург – одного из самых неутопических и нериторических авторов в русской литературе XX века. Лидия Гинзбург – единственная в русской литературе, кто прямо поставил перед собой задачу подробного описания сдвига эмоций, изменения всего строя чувств и человеческих взаимоотношений в воюющей стране и в осажденном городе:

Для многих режим, рабочий порядок всегда был недостижимой мечтой. Не давалось усилие, расчищающее жизнь. Теперь жизнь расчистило от всяческой болтовни, от разных заменителей и мистификаций, от любовных неувязок или требований вторых и третьих профессий, от томящего тщеславия [...] Мы, потерявшие столько времени, – вдруг получили время, пустое, но не свободное⁸.

Важная черта, роднящая Сатуновского с Гинзбург, – восприятие повседневной личной рефлексии как микроисторического события. Гинзбург считала, что во время войны такое самоощущение стало более распространенным, чем в 1930-е годы, – вероятно, поэтому "Записки блокадного человека" Гинзбург настолько "социальны" и апеллируют к коллективному самоощущению гораздо активнее, чем ее "интровертные" записи и эссе 1930-х годов.

"ОЧЕЛОВЕЧЕНИЕ" И КРИЗИС ИДЕОЛОГИИ

⁹ Официальная риторика, которая призвана была мобилизовать население на упорный, почти каторжный труд и исключительные проявления личного героизма, оказывалась эффективной прежде всего потому, что накладывалась на естественные человеческие стремления выжить, победить и отомстить за погибших.

Контекстуализация новых психологических моделей в подцензурной литературе происходила в "рамке" призывов к напряженной борьбе во имя победы и отмщения и была апроприирована официальной пропагандой, отождествившей общество, сталинскую Россию и Россию дореволюционную, "вечную"¹⁰. Стихийный яростный патриотизм, родившийся в первые месяцы войны ("...Россия, мати! Свете мой безмерный, / которой мезтью мстить мне за тебя!" – Сергей Наровчатов, "В те годы", 1942), было тем легче использовать, что до этого в предвоенные годы основой советской пропаганды стала имперско–националистическая идеология в социалистической "перекодировке", окончательно оформившаяся после заключения "пакта Молотова–Риббентропа". Пример пропагандистского использования стихийного патриотизма можно найти, например, в публицистике Алексея Толстого:

Навстречу тотальной войне стала сила народной войны.
Навстречу развязанному зверю встала собранная,
воодушевленная любовью к родине и правде, нравственная
сила советского народа. Навстречу террористической
организации рабского и принудительного труда встала
организация свободно отданного, безгранично могучего
всенародного труда.
Вот я сижу на высоком и крутом берегу Волги, у
подножия памятника Валерия Чкалова [...] Направо от него
– древний белый кремль [Нижегородский. – И.К.] с
приземистыми башнями. Отсюда в самую тяжелую из
годин поднялся народ на оборону государства"¹¹.

Люди на фронте и в тылу, работавшие на спасение страны, своих детей и государственной элиты, нуждались в нравственной поддержке¹² и в создании смыслового пространства, где переносимые ими страдания получили бы объяснение. Таким смысловым пространством стали кино и литература. Однако, несмотря на невероятную популярность кино в годы войны, эстетически ведущую роль занимала литература¹³. По сравнению с кино, симфонической музыкой или оперой для создания и восприятия литературных произведений не требовалось значительной материальной базы (стихи же на войне и вовсе писались буквально "на коленке"), функционирование литературы было по сравнению с кинематографом намного более приватным и спонтанным, поэтому она оказалась лучше приспособлена для разнообразного усвоения и разработки переживаний тех лет.

В подцензурной печати времен войны советские идеологические руководители допустили своего рода "сублимированную замену" дискомфорта опыта – в первую очередь этой заменой стали необычные для довоенной литературной практики описания интимной частной жизни (что было необходимо для мужчин и женщин, истосковавшихся по своим семьям) в стихотворениях Константина Симонова и в песнях военных лет¹⁴; очевидно, что и поэма Твардовского о всегда готовом выпить и пошутить, живущем "не по уставу" Василии Теркине могла быть опубликована также в результате изменения цензурного режима.

Стихи Михаила Луконина, Семена Гудзенко, Михаила Кульчицкого и некоторых других авторов оказались "проходимым" (в отличие от Сатуновского и Дегена) вариантом жесткой "телесной" поэзии ("...и

выковыривал штыком / из-под ногтей я кровь чужую" – из стихотворения Семена Гудзенко "Когда на смерть идут ? поют..."). В качестве альтернативы советскому пропагандистскому субъекту предлагалось "неофициальное" частное лицо, которое в результате войны получило новое подтверждение своей неофициальности, но и своей советскости. Это была манифестация выстраданной позиции, которая противостояла пустой демагогии официальных литературных "начальников" (в диапазоне от Александра Корнейчука до Петра Павленко, автора сценария фильма "Взятие Берлина"). Война оказывалась общезначимой инициацией, которая может хотя бы частично компенсировать национальную катастрофу. Слово "частично" здесь очень важно: эти поэты понимали, что погибших не вернешь.

И твои костыли, и смертельная рана сквозная,
и могилы над Волгой, где тысячи юных лежат, –
это наша судьба, это с ней мы ругались и пели...

[...]

А когда мы вернемся – а мы возвратимся с победой,
все, как черти, упрямы, как люди, живучи и злы,
пусть нам пива наварят и мяса нажарят к обеду,
чтоб на ножках дубовых повсюду ломились столы.

Мы поклонимся в ноги родным пострадавшим людям,
матерей расцелуем и подруг, что дождались, любя.
Вот когда мы вернемся и победу штыками добудем –
все долюбим, ровесник, и ремесла найдем для себя.

Семен Гудзенко
["Нас не нужно жалеть...", 1945]

Описание жестокостей войны у Гудзенко уравнивалось именно этой утопией победы, предвосхищавшей послевоенное сталинское искусство. Своего рода контрастной парой к процитированному стихотворению Гудзенко можно считать стихотворение Николая Панченко. Предвосхищая окончание боев, он писал в 1944 году совершенно иначе, чем Гудзенко:

И где-нибудь,
в чужой квартире,
мне скажут:
– Милый, нет чудес:
в скупом послевоенном мире
всем сердца выдано в обрез.

["Баллада о расстрелянном сердце"]

ПОСЛЕ ВОЙНЫ: БОРЬБА ЗА ПАМЯТЬ

Историю осмысления и адаптации "военной темы" в литературе можно описать как многолетнее "перетягивание каната" между нонконформистски настроенными писателями и партийно-идеологическими элитами. Элиты приняли новые, сложившиеся во время войны "правила игры" и поддерживали тех авторов, которые адаптировали травматическую память в рамках советско-риторических моделей. Писатели более совестливые и готовые

к эстетическому и этическому поиску на протяжении всех послевоенных десятилетий стремились писать о том опыте, который замалчивался в результате риторической редукции, оставался в "слепых зонах", – и тут же становились объектами погромной критики, в результате чего описанный ими опыт оказывался табуированным. Принципиально важно, что это вытеснение встречало поддержку читателей, приученных к лицемерию и считавших, что литература должна быть утверждением идеала, особенно "в трудных условиях".

Война дала толчок трансформации советской литературы и привела к перерождению ее риторически–проектной составляющей. Вскоре после войны, как известно, эта составляющая была возрождена на новом уровне и резко усилена. При этом именно в послевоенные годы экзистенциальные проблемы впервые стали объектом самостоятельного осмысления. Тем более жесткой оказалась реакция властей.

Характерный пример такого осмысления, завершившегося погромной критикой, – история повести Эммануила Казакевича "Двое в степи", опубликованной в журнале "Знамя" (1948. № 5). Напомню сюжет: молодой лейтенант во время беспорядочного отступления потерял свою часть, его арестовывают и судят как дезертира (хотя юноша отчаянно хочет воевать дальше), основную часть повести его конвоирует солдат–казах, который изо всех сил старается возбудить в себе ненависть по отношению к своему "подопечному", но невольно проникается к нему сочувствием; в финале лейтенант чудом (из–за нападения фашистов) спасается от расстрела и храбро воюет дальше.

Повесть была подвергнута жестокому критическому разгрому. Нападки на Казакевича, конечно, были вызваны в первую очередь спецификой сюжета: тот факт, что на войне и вообще в СССР к смерти могут приговорить невинного человека (пусть даже и по ошибке, а не в результате злого умысла), был запрещен к упоминанию в печати. Однако в результате вместе с повестью оказалось "подавленным", насильственно забытым описание экзистенциальной тоски и одиночества человека, который ждет смерти от "своих".

Еще один пример – рассказ Андрея Платонова "Возвращение (Семья Иванова)" – о распаде семей во время и после войны, когда мужчины были надолго оторваны от своих жен. Во время войны "утешительные" стихи о разлуке писал Константин Симонов – но упоминание этой кровоточащей темы в стихах даже такого известного поэта вызвало у "бдительного" читателя гнев и недоумение, как же такое разрешили напечатать¹⁵. Тем более резкий удар обрушился на вечно находившегося под подозрением Платонова, который сочувствовал своим героям, но, в отличие от Симонова, прямо, не прибегая к эвфемизмам, описывал происходящее.

Во время войны тема распада семей стала предметом фольклора. Так, например, известную песню "Темная ночь" переделали: ""Ты меня ждешь, / а сама с лейтенантом живешь / и у детской кроватки тайком / сульфидин принимаешь [...]" ([...] сульфидин считался тогда противозачаточным средством)"¹⁶. Как и во всяком фольклоре, тем более в пародийном, социально–психологически значимый факт был назван, но не отрефлектирован. Эстетическая же рефлексия – в том числе и рефлексия идентичности, – произведенная в рассказе Платонова, была запрещена.

Соединение усилий авторов, критики и цензуры, с одной стороны, и части читателей, которые хотели бы забыть все страшное, что связано с войной, с другой, привело к тому, что катастрофический опыт не был интегрирован в общественное сознание, приобрел черты непроработанной коллективной травмы (в психоаналитическом смысле). Эта травма не была вполне осмыслена даже в "лейтенантской прозе" 1950–1960-х годов (творчество Юрия Бондарева, Василя Быкова, Григория Бакланова, Бориса Балтера, повесть Булата Окуджавы "Будь здоров, школяр!" и другое). Оговорю, что исследование такого масштабного и до сих пор не вполне изученного и контекстуализированного литературного движения, как "лейтенантская проза", не входит в задачу данной статьи. Существенно, однако, что страшные переживания, признание своей и чужой слабости в "лейтенантской прозе" были, как правило, "уравновешены" опытом взросления героев. "Центральный персонаж фронтовой лирической повести – это либо бывший студент, либо вчерашний школьник. [...] В повестях Бакланова, Бондарева и их ровесников–единомышленников свежим и взволнованным взглядом юности воспринимается в о й н а. И это порождает драматическую парадоксальность самого плана изображения – он образуется сложным сплавом натуралистической и лирической поэтики" (Наум Лейдерман, Марк Липовецкий¹⁷). Эта тенденция локализовала осмысление травмы: в литературу был введен опыт дискомфорта эмоционально, но не экзистенциально.

Иную смысловую перспективу могли бы задать те редкие произведения, в которых описанного Лейдерманом и Липовецким "равновесия" между "натуралистическим" и "лирическим" началом не было: на войне герой открывал собственную алогичность и смертность, которые не отменяются ни взрослением, ни победой (повесть Константина Воробьева "Убиты под Москвой", 1961; другой неразрешимый конфликт в повести связан с тем, что герой чувствует невольное сострадание к убитому им немцу), или обнаруживал, что вызванный войной раскол в обществе остается незаживающей раной (рассказ Виктора Астафьева "Солдат и мать", 1959). Однако подобные произведения воспринимались в общем контексте прозы 1960-х годов, а наиболее радикальные из них, проблематизирующие понятие советского субъекта, – как, например, повесть Воробьева – подвергались критическому разгрому¹⁸, и названный в них опыт вновь оказывался "вытесненным"¹⁹.

С социально–психологической точки зрения стратегия авторов "лейтенантской прозы" была почти единственно возможной, и заслуга их велика: они больше, чем кто бы то ни было, сделали для того, чтобы в сознании читателей был легитимизирован фронтовой, "окопный" опыт, осмысленный с неофициальной точки зрения. Им пришлось преодолеть очень сильное сопротивление: некоторые советские критики многие годы специализировались на погромной критике "лейтенантской прозы", обвиняя ее в "абстрактном гуманизме", "ремаркизме" и культивировании не "точки", но "кочки зрения". Сама идея травматической памяти как составной части жизни была заново обоснована в советской литературе именно благодаря "лейтенантской" и "лагерной" прозе 1960-х.

Проза и поэзия, в которых ставятся экзистенциально дискомфортные проблемы, обычно стихийно отторгаются любой читательской аудиторией (не только советской) и требуют для своей интеграции усилий критиков и философов (такова была, например, роль Жана–Поля Сартра в литературной судьбе повести Камю "Посторонний" и прозы и

драматургии Жана Жене). Такие произведения получают общественную поддержку там и тогда, где и когда общество испытывает кризис идентичности и нуждается в культурных средствах для проживания этого кризиса: в побежденных Германии и Японии, в США 1960-х годов и так далее. В СССР 1950–1960-х годов, несомненно, имел место кризис идентичности, связанный с шоком от войны, эрозией советской идеологии и представлений о легитимности советского строя, – но в подцензурной литературе этот кризис был в значительной степени замолчан, подавлен, его рефлексия отвергалась самими участниками культурного процесса. Был он скрыт и не осознан и в большей части "лейтенантской прозы". Опознать этот кризис можно лишь косвенно – по тому, насколько популярными среди интеллектуалов 1960-х годов оказались инокультурные, переводные книги и фильмы, повествующие о порожденных войной проблемах кризиса общественной идеологии, личной идентичности и смысла жизни: фильм Анджея Вайды "Пепел и алмаз", проза Генриха Бёлля, Ремарка и Хемингуэя, роман Курта Воннегута "Бойня номер пять, или Крестовый поход детей".

1970-е: МАЛАЯ ЗЕМЛЯ И ПАРТИЗАНСКИЙ ЛЕС

Социальная ситуация освоения военного опыта принципиально изменилась в конце 1960-х – начале 1970-х годов, после прихода к власти Брежнева и нового поколения советско-партийной элиты. Руководители нового призыва (если не говорить о таких "вечных" деятелях, как Анастас Микоян) были в среднем моложе, чем хрущевская элита, и во время войны, как правило, не занимали руководящих должностей (Хрущев, напомним для сравнения, был тогда первым секретарем ЦК КП (б) Украины, членом военных советов Юго-Западного направления, Юго-Западного, Сталинградского, Южного, Воронежского и 1-го Украинского фронтов). Если во время войны эти люди находились на работе в тылу, они знали: их ровесники находятся на фронте и погибают. Для новых советских руководителей военный экстремальный опыт был *главной эмоциональной ценностью*, которую они могли разделить с большинством людей своего поколения.

В условиях замалчиваемого, но осязаемого кризиса советской идеологии в 1970-х годах единственным объединяющим общество мифом мог стать миф о войне и победе²⁰. Правда для того чтобы этот миф объединял элиты и не находившихся у власти людей, было введено неявное обоснование идеологии через генерационную солидарность. Нарастающая консервативная тенденция придала мифу отчетливо ретроспективный характер: миф о победе стал апологией поколения, прошедшего войну, объяснением априорной правоты старшего поколения, которое выстрадало на войне подлинные ценности. Одновременно этот миф стал эффективным средством вытеснения из общественного сознания результатов молодежного брожения 1960-х и появившихся в это десятилетие настроений, связанных с желанием модернизации, психологического обновления общества, сближения с Западом. Прямо эта задача решается, например, в пьесе Сергея Михалкова "Забытый блиндаж" (1962), где юный любитель всего западного (даже название радиоприемника "Нева" он читает как написанное латиницей "Хеба"), мальчик без осознанной моральной позиции, оказывается посрамлен своим нравственно зрелым сверстником во время разговора в блиндаже времен войны, который юноши-туристы случайно находят в лесу.

Очевидно, что в таком контексте эмоционально дискомфортный опыт войны оказывался чрезвычайно нужен, а экзистенциально дискомфортный – по-прежнему (или еще больше, чем в хрущевское время) опасен. Война стала легитимирующим "мифом основания" – она-то и должна была обосновывать советскую идентичность. Пропаганда – поддержанная в этом пункте большинством населения СССР – утверждала, что Главная Трагедия, то есть война, осталась в прошлом и что именно пережитые несчастья дают старшему поколению априорную правоту.

В 1979 году в журнале "Юность" была опубликована (пролежавшая в редакции несколько лет) повесть Галины Щербаковой "Вам и не снилось" – история современных Ромео и Джульетты, протест против лицемерия общества, отрицающего право подростков на личную жизнь и личную трагедию. Учительница-ханжа в этой повести говорит юной героине фразу, редуцированно представленную в заглавии: "Вам и не снилось горе!" Вам – это позднесоветскому (как выяснилось позже, последнему советскому) поколению 1970-х годов. Под "горем", что было очевидно для тогдашней аудитории, подразумевалась Великая Отечественная война. И Щербакова, и ее читатели знали, что писательница замахнулась на один из устоев позднесоветской идеологии: на априорную правоту старших поколений.

Элитам "брежневского призыва" была необходима новая литература о войне, которая легитимировала бы их собственный катастрофический опыт и позволила бы структурировать солидарность военного поколения как "спасшего страну". Для этого потребовалось вновь актуализировать военную тему в литературе и в кинематографе и вновь напомнить о жестокости и экстремальности войны. Однако реактуализация темы войны привела к последствиям, не предусмотренным советскими идеологами.

Главным непредсказуемым – и не слишком замеченным цензурой – последствием пропагандистского внимания к трагедии войны оказалось "переворачивание" проблематики, навязанной идеологическими инстанциями: если *единственный* экстремальный опыт, о котором можно писать, – это опыт Великой Отечественной войны, то, следовательно, война может быть метафорой для описания любого экстремального опыта, любой ситуации риска, любых безвыходных, трагических переживаний. Использование войны как материала для построения тотальной метафоры экзистенциального опыта произошло, в частности, в прозе Василя Быкова и в "военных" песнях Владимира Высоцкого²¹.

Трактовки военной темы в творчестве Быкова и Высоцкого были вроде бы идеологически безупречны (единственный текст Высоцкого, опубликованный при его жизни в официальной печати, – "На братских могилах не ставят крестов..."). Но в их произведениях легитимировался не исторический, а современный опыт. В одном из автокомментариев в концертных записях²² Высоцкий говорит, что война его интересует потому, что там человек всегда находится в ситуации риска и испытания. В военных песнях Высоцкого парадоксально и очень продуктивно сочетаются две черты: форсированное выражение личной или коллективной обреченности ("Як-истребитель", "Спасите наши души"), характерное для Высоцкого и в песнях на другие, "невоенные" темы ("Охота на волков"), и готовность к личному отчаянному действию, которое только и приводит к тайным сдвигам в мире ("Мы толкаем

землю"). Необходимость описать состояния обреченности и абсурдного азарта, их возможную потусторонность по отношению к повседневной нравственности привела к появлению в творчестве Высоцкого песни, написанной от лица фашистского солдата, – отстраненной, но психологически–анализирующей ("По выжженной равнине / За метром метр / Идут по Украине / Солдаты группы "Центр"...").

Следующим шагом после Высоцкого (сделанным явно с оглядкой на его работы) стали некоторые песни Егора Летова, где цитаты из литературы и песен военных лет используются для метафорического описания экзистенциального опыта, не имеющего отношения к исторической войне:

Они сражались за Родину
Публично целовались на виду у всей Вселенной...

["Они сражались за Родину"]

"В. Быков не только в белорусской, но и во всей советской литературе оказался самым последовательным в своей преданности военной теме", – констатировал критик Дмитрий Бугаев²³. Произошло это потому, что военная история стала у Быкова основой для метафизических притч. Наиболее жесткие произведения Быкова написаны в конце 1960–х и в 1970–х годах: "Круглянский мост" – 1968, "Сотников" – 1970... Переход от претворения экзистенциально дискомфортного опыта к превращению этого опыта в притчу Быков совершил еще в 1960–е годы. Герой его ранней повести "Западня" (1963), лейтенант Клименко, попадает в фашистский плен; смысловым центром повести является описание отчаяния человека, который верен своим принципам, но эта верность никого не может спасти и никем не может быть подтверждена.

Окончательное становление поэтики Быкова произошло в 1970–е годы, что, вероятно, связано не только с новой актуальностью военной проблематики, но и с тем, что жанр метафизической притчи был в это десятилетие чрезвычайно востребован в советской литературе, особенно неофициальной. Таким образом, Быков использовал официальную конъюнктуру в целях, этой конъюнктуре противоречивших. Быков, вероятно, был единственным в советской литературе писателем–экзистенциалистом в точном понимании этого слова²⁴. Проблематика наиболее известной повести Быкова "Сотников" (за которую он и получил Ленинскую премию) может быть вкратце изложена так: сильный и надеющийся на свою силу (Рыбак) всегда ненадежен, а слабый и "прижатый к стенке" (Сотников) готов на все, так как лишен надежды и опоры.

Характерно, что в произведениях зрелого Быкова метонимией экзистенциально безвыходной ситуации часто становится сильный телесный дискомфорт: у Степки из повести "Круглянский мост" постоянно болит нога, потому что у него порван сапог, а Сотников болен с высокой температурой; ему стоят больших усилий не только исполнение порученного ему задания (которое в итоге так и остается нереализованным), но и просто пешие переходы от деревни до деревни. Оба эти дорогах Быкову героя все время отстают от решительных и уверенных в себе других партизан (Бритвина и Рыбака соответственно).

Под видом адаптации эмоционально дискомфортного опыта Быков и Высоцкий реабилитировали опыт *экзистенциально* дискомфортный, и относящийся не только к войне, но и к 1970–м годам.

1990–е: ОЖИВЛЯЮЩАЯ БОЛЬ ИСТОРИИ

В 1990–е годы произошел выход некоторых писателей из советской парадигмы описания войны (сама парадигма, правда, для многих читателей остается вполне действенной и при желании может быть актуализирована в подновленном виде); кроме того, к этой теме неожиданно обратились молодые поэты, которые, казалось бы, не испытывали потребности ни в идеологическом прикрытии, ни в иносказательном описании экстремального опыта, – Елена Фанайлова, Линор Горалик, Игорь Вишневецкий, Арсений Ровинский. Произошло полное "выворачивание наизнанку": война стала наиболее значимой и емкой метафорой экзистенциально дискомфортного опыта. Если в 1970–е война понималась как источник советской идентичности, то в 1990–е – как точка кризиса любой идентичности и даже как способ описания любой подобной точки. Очевидно, что ближайшими предшественниками новой концепции войны как раз и являются Быков и Высоцкий 1970–х (а для молодых литераторов отчасти – Егор Летов начала 1990–х).

Из произведений писателей старшего поколения, основанных на этих новых принципах, следует отметить повесть Василя Быкова "Стужа" (1992) и особенно роман Виктора Астафьева "Прокляты и убиты" (1990–1994). Повесть Быкова отчетливо показывает связь новой парадигмы с рефлексией советской идентичности, понятой в "перестроечном" духе: по сюжету, чудом оставшийся в живых тяжелораненый боец диверсионной группы в фашистском тылу получает убежище в сарае у крестьянина и, оставшись наедине с собой, на грани жизни и смерти, вспоминает довоенную жизнь и свое активное участие в коллективизации, разрушившей белорусскую деревню.

Роман Астафьева "Прокляты и убиты" следует рассматривать в контексте всей его поздней прозы, в которую, кроме романа, входят повести "Так хочется жить" (1995), "Обертон" (1996) и "Веселый солдат" (1998). Во всех этих произведениях Астафьев радикализировал собственную стилистику и пересмотрел как общепринятые, так и выработанные прежде им самим традиции воссоздания травматической памяти.

Описание военного опыта в "Прокляты и убиты", как я полагаю, *изобретено заново* в контексте "крушения кумиров" и формирования новых границ литературы. Астафьев не только сказал ранее недопустимое по цензурным причинам, но включил иные механизмы памяти и воспоминания, нашел новую для себя эстетику – с оговоркой, что уже начиная с 1950–х годов он периодически пытался расширить возможности литературы о войне и преодолеть цензурные табу.

В романе "Прокляты и убиты" чрезвычайно важное место занимает опыт массовой болезни, психологически и физически мучительного сосуществования разных людей в казарме, ощущения смерти на войне как бессмысленного кошмара (сцена расстрела братьев Снегиревых). Нравственно–оценивающая инстанция в романе расщепляется на два голоса: голос судьи–идеолога–повествователя и голос Ашота Васконяна, нравственно бескомпромиссного полуармянина–полуеврея, который воспринимает войну как общий грех человечества и как бесконечный и

безвыходный абсурд (тот факт, что самые жесткие пацифистские реплики, с которыми повествователь, кажется, вполне солидарен, передоверены Васконяну, заслуживает отдельного обсуждения).

Семейная память в литературе 1990–х устойчиво воспринимается как антигосударственная и антиидеологическая, а семейные архивы – как хранилище неконвенциональной идентичности. Идентичность в неподцензурной литературе или в постсоветском обществе всегда оказывается неконвенциональной, "не по правилам": она дает человеку чувство обретенного пути, историчности собственного существования и именно поэтому вырывает его из общества и даже противопоставляет обществу. В стихотворении Елены Фанайловой "Памяти деда" свидетельством этого выпадения из общества становятся деформации языка, а возвращение с войны (не вообще войны, а именно с Великой Отечественной) – событием, повторяющимся в своей универсальности: растерянность и нежность вернувшегося домой солдата служат метафорой для описания растерянности и нежности его внушки, имеющих и другую основу, и другие поводы. Но именно этим мучительным, неочевидным родством и создается история.

Я как солдат приходя с войны говорит жены:
 Проверь мне полные карманы набитые ржи
 Подай нам полные стаканы налитые ржой
 И больше не исчезай
 [...]
 Они стояли на своём, отчётливо так видны
 Я помню кости, сжатые добела
 Я знаю о чём говорю, наложив в штаны,
 Пока другие праздновали Берлин.

Я ехал кумом и королём, и мы по третьей нальём
 За всех, кто стали гнильём.
 А та, что приедет потом с дитём – её прогони,
 Но матом не нажимай и мне ничего не скажи,
 Поскольку битва шла не только за урожай.

Я как солдат прихожу домой и ни боже мой
 Такая стоит надземная тишина...

Одной из главных идей молодой литературы 1990–х стало преодоление отчуждения людей друг от друга и от истории, которая отныне воспринимается как "возня / государственных насекомых с помятыми хоботками, / измазанными в пыльце войны, страха, фаллоцентризма" (Станислав Львовский, 1996). Для поэтов 1990–х военный опыт стал метафорой прорыва к истории сквозь барьер отчуждения.

солдаты спят и видят Сталинград
 и Сталина летящего в ракете
 и радуются и животворят
 и мучаются как больные дети...

Арсений Ровинский
 ["солдаты спят и видят Сталинград..."])

Непропагандистское, нередуцированное описание войны для Астафьева было целью. Для молодых авторов 1990–х воображаемая

нередуцированная война становится мерой подлинности переживания – потому, что подлинный военный опыт скрыт и невыносим, потому, что он требует сперва поиска, а после – внутреннего согласия с алогичностью мира и личной душевной жизни.

"Что именно возвращается? Ну, возвращаются какие-то станки, девочка, плачущая на тюке с тряпками, колтун в длинных волосах, которых у меня нет, глазок на картофелине, "Марина, собаки!", несколько ломких немецких фраз и несколько ломких русских фраз, – не "млеко-ййки", а что-то другое, – какой-то "ахтунг", какой-то "дас машинен", какое-то "открывай рот". Самолет летит, в нем мотор гудит, уууу! – но не бомбоубежище, – скирд? Я даже не знаю, что такое "скирд", Сережа. Понимаешь, это во мне какая-то странная память, – не генетическая память и не инкарнационная память, – наверное, даже и не память совсем, а внутренний такой склад информации – о том, что суждено было мне, но с чем я разминулась – случайно, совсем случайно, настолько случайно, что оказалась как бы обучена и подготовлена, обучена нескольким этим немецким словам, подготовлена к работам с этими дас машинен, – но что-то сдвинулось–склинилось в небесных сферах, и душа моя промахнулась на сорок–пятьдесят лет, и не было меня на Украине в тот момент, когда мне положено было быть угнанной на работы в Германию, – меня еще нигде не было на этот момент, – но душа-то, душа, – она была, я говорю тебе, подготовлена, обучена, пригнана-подогнана, и как ей здесь жить, здесь же нигде не написано, какая сторона наиболее опасна при артобстреле?" (Линор Горалик. Из цикла "Электрификация", 6).

В литературе 1990–х преодоление самоотчуждения личности предстает как бесконечный процесс, а средствами этого преодоления являются борьба за цельность, неотчужденность эмоциональной и исторической жизни. Герой поэзии 1990–х борется за то, чтобы осознать свое максимально конкретное, автопсихологическое "я" частью постоянно меняющегося многоязычного мира и частью истории. Это дает ему возможность любить, потому что преодоление самоотчуждения создает возможность памяти и привязанности²⁵.

ЧТО МЫ ПОТЕРЯЛИ

История освоения и вытеснения травматических переживаний в "литературе о войне" связана не только с обретениями и открытиями, но и с потерями. Часть опыта, не интегрированного в общественную память, не осмысленного публицистами и учеными–гуманитариями, оказалась потеряна навсегда – даже если тексты физически сохранились. В русской литературе оказалась безвозвратно утрачена возможность появления произведений, эстетически и этически параллельных "Бойне номер пять" или роману Бёлля "Где ты был, Адам?". И, хотя создание "лейтенантской прозы" являлось коллективным подвигом, правила игры в советском литературном поле были заданы настолько жестко, что многие аспекты изменения психологии человека на войне так и остались "вытесненными", эстетически и этически не претворенными.

Эта "подавленность" вернулась в "светлое поле" культурного сознания в 1990–е годы; пользуясь психоаналитическими терминами, произошел частичный катарсис. Неотчужденная память о войне предстала перед литераторами разных поколений как задача, которую надо решать заново и в новых условиях. Решение было затруднено тем, что именно в

литературе о войне особенно "зияющим" оказалось отсутствие традиции рефлексии субъекта. Способами преодолеть "зияние", создать заново методы такой рефлексии стали интерпретация семейной памяти как основы неофициальной (антиофициальной) идентичности и стремление к личной историчности.

-
- 1 См. подробнее: *Вишневецкий И.* Частная война: голоса, которые я слышу // Новое литературное обозрение. 2002. No. 55. С. 249–257.
 - 2 См., например, стихотворение Александра Ривина 1940 (?) года: "Вот придет война большая, / заберемся мы в подвал. / Тишину с душой мешая, / ляжем на пол наповал..." (Ривин пропал без вести в первые месяцы войны). Даниил Хармс весной 1941 года умолял свою приятельницу, художницу Алису Порет, уехать из Ленинграда, поскольку город "ждет участь Ковентри".
 - 3 Обоснованию этого тезиса посвящена работа: *Добренко Е.* Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Munchen: Verlag Otto Sagner, 1993; этот же тезис важен для понимания других его работ. См. также: *Дубин Б.* Слово – письмо – литература. М., 2001. С. 135–154, 262–272; *Он же.* Интеллектуальные группы и символические формы. М., 2004. С. 59–132.
 - 4 Об этом писали Давид Фельдман и другие исследователи.
 - 5 *Добренко Е.* "Грамматика боя – язык батарей" // *Добренко Е.* Метафора власти. С. 212.
 - 6 *Некрасов В.* В окопах Сталинграда. М.: Русская книга, 1995. С. 59–60.
 - 7 См., например: *Брехт Б.* Театр: В 5 т. Т. 5. Ч. 2. М., 1965. С. 183–196 (из работы "Малый органон" для театра), 272–274 ("Театр эпический и диалектический"), 337, 377–380 (наброски к трактату "Покупка меди").
 - 8 Цит. по изд.: *Гинзбург Л.* Записки блокадного человека // *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом. Л., 1990. С. 529.
 - 9 "'Очеловечение" идеологии" – термин из работы Евгения Добренко "Метафора власти".
 - 10 Подробный анализ этого процесса см. в: *Добренко Е.* "Грамматика боя – язык батарей". Литература войны как литература войны // *Добренко Е.* Метафора власти. С. 210–312.
 - 11 *Толстой А.Н.* Нас не одолеешь! // *Толстой А.Н.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М., 1961. С. 492.
 - 12 Мариэтта Чудакова сравнила интимную любовную лирику, легализованную во время войны, с фронтовыми "ста граммами", которые выдавали перед атакой (*Чудакова М.* "Военное" стихотворение Симонова "Жди меня" (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени // Новое литературное обозрение. 2002. No. 58. С. 239).
 - 13 См. подробнее: *Булгакова О.* Фабрика жестов. М., 2005. С. 205.
 - 14 См. подробнее: *Чудакова М.* Указ. соч. С. 235–241.
 - 15 См. подробнее: *Чудакова М.* Военное стихотворение... С. 240 (примеч. 47), 241–244.
 - 16 *Чудаков А.* Ложится мгла на старые ступени. Роман-идиллия. М., 2001. С. 262.
 - 17 *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: В 3 кн. М.: Эдиториал УРСС, 2001. Кн. 1. С. 113–115.
 - 18 Критик Г. Бровман обвинил повесть Воробьева в пацифизме и бессмысленном нагнетании ужасов (Москва. 1964. No. 1).
 - 19 Еще одной почти запрещенной в советской литературе темой был Холокост (Шоа) – уничтожение евреев. Попытки публично его назвать – цикл Евгения Евтушенко "Бабий Яр", написанная на эти стихи 13-я симфония Шостаковича, роман Анатолия Рыбакова "Тяжелый песок" – неизменно становились общественным событием и в то же время – малодоступным "дефицитом", который нужно было "доставать".
 - 20 См. фундаментальное исследование этого процесса: *Tumarkin Nina.* The living and the dead: The rise and fall of the cult of World War II in Russia. N.Y., 1994. Наиболее важным историческим событием с точки зрения современного постсоветского общества является двуединство войны и победы, легитимирующее общество как целое. См. об этом: *Драгунский Д.* Нация и война // Дружба народов. 1992. No. 10. С. 177; *Левинсон А.* Люди молодые за историю без травм // Неприкосновенный запас. 2004. No. 36. С. 64; *Гудков Л.* Победа в войне: к социологии одного национального символа // *Гудков Л.* Негативная идентичность. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 20–58.
 - 21 В песнях Булата Окуджавы происходит другая генерализация проблемы: он постоянно возвращается к мысли о том, что война может вторгнуться в любое

проявление мирной жизни, что она всегда рядом, – и это также противоречило идеологии 1970–х, которая относилась к войне к абсолютному мифологическому прошлому и делала ее основой легитимации сегодняшнего режима.

- 22 Эти spoken words открывают первую пластинку в двойном виниловом альбоме Высоцкого "Сыновья уходят в бой" (1987).
- 23 *Бугаев Д.* Глубина и мощь правды // *Быков В.* Повести. Л., 1987. С. 602.
- 24 О близости проблематики Быкова экзистенциализму еще в начале 1980–х годов говорила Галина Белая в лекциях на факультете журналистики МГУ. Наум Лейдерман и Марк Липовецкий подчеркивают, что в действиях героев Быкова наиболее важно ? процесс выбора "в условиях, которые, кажется... исключают самую возможность выбора" (*Лейдерман Н., Липовецкий М.* Современная русская литература. Кн. 2. С. 176).
- 25 См. подробнее: *Куклин И.* Прорыв к невозможной связи // Новое литературное обозрение. 2001. No. 50. С. 453–457.

Published 2005–05–03

Original in Russian

Contribution by Neprikosnovennij Zapas (NZ)

First published in [Neprikosnovennij Zapas](#) 40 (Russian version) and [Osteuropa](#) 4–6/2005 (German version)

(c) Il'ya Kukulin/Neprikosnovennij Zapas/Osteuropa

(c) Eurozine