

Acta eruditorum 2026

Выпуск 49

Главный редактор

К. В. Преображенская

Зам. главного редактора

М. Ю. Хромцова

Отв. секретарь редколлегии

О. И. Кулиев

Редакционная коллегия

И. А. Вахрушева

А. А. Синицын

Н. С. Широглазова

В. Б. Высоцкий



Издается с 2005 г.
Русской христианской
гуманитарной академией
им. Ф. М. Достоевского

ОЧЕРЕДНОЙ ГОДОВЩИНЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ ПОСВЯЩАЕТСЯ

Гудкова С. П.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
В «КРЫМСКОЙ ПОЭЗИИ» И. СЕЛЬВИНСКОГО И Ю. ДРУНИНОЙ 3

Ключинская О. В., Округина Е. Д.

«ВЕСЕННЯЯ ПРОГУЛКА» КАК ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ТЕКСТ
«АФГАНСКИХ РАССКАЗОВ» ОЛЕГА ЕРМАКОВА 9

Ключинская О. В., Округина Е. Д.

ОБРАЗНО-ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА ВОЕННОГО РАССКАЗА
О. ЕРМАКОВА «ЖЕЛТАЯ ГОРА» 18

Овсянникова Е. П.

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА ВОЕННЫХ ПОВЕСТЕЙ 1940–1950-Х ГОДОВ 23

Осьмухина О. Ю.

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА ПОВЕСТИ В. РАСПУТИНА «ЖИВИ И ПОМНИ» 27

Плеханова И. И.

АНТРОПОЛОГИЯ НОВОЙ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ: ПЕРЕМЕННЫЕ И КОНСТАНТЫ 31

Цветова Н. С., Жилене Е. С.

ВОЕННАЯ ПУБЛИЦИСТИКА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ И СОВРЕМЕННОСТЬ 36

Чаплыгина Е. А., Богданов И. С.

ТЕМА ТВОРЧЕСТВА В ВОЕННОМ РАССКАЗЕ ВЯЧ. ДЕГТЕВА «РЕКВИЕМ» 40

Чаплыгина Е. А., Богданов И. С.

ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ ОБРАЗА ВОЙНЫ
В РАССКАЗЕ ВЯЧ. ДЕГТЕВА «КИНЖАЛ» 50

Шаронова Е. А., Тарасов А. В.

СВОЕОБРАЗИЕ ВОСПРИЯТИЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ О ВОЙНЕ 59

Адрес редакции:
наб. р. Фонтанки, 15,
комн. 505.
Санкт-Петербург,
191023

Тел. (812) 571-30-75
факс (812) 571-30-75
www.rhga.ru

ISSN 2307-6437

УДК 82.161.1

Гудкова С. П.

Светлана Павловна Гудкова — доктор филологических наук, профессор,
МГУ им. Н. П. Огарёва
Email: sveta_gud@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В «КРЫМСКОЙ ПОЭЗИИ» И. СЕЛЬВИНСКОГО И Ю. ДРУНИНОЙ

В статье рассматриваются особенности интерпретации Великой Отечественной войны в поэзии И. Сельвинского и Ю. Друниной, посвященной трагическим событиям оккупации Крыма. На примере анализа стихотворений, посвященных конкретно-историческим событиям: немецкая карательная операция в с. Багерово, героическая оборона Севастополя, подвиг экипажа танка Н. А. Тимофеева и др., подчеркивается документальная основа поэтических текстов. В ходе исследования делается вывод о том, что И. Сельвинский дополняет семантические коды «военного» мифа глубокими лирико-философскими размышлениями о трагических событиях русской истории; лирический герой становится непосредственным очевидцем событий, который передает точные исторические детали. Ю. Друнина, не являясь непосредственным участником боевых действий в Крыму, передает женский взгляд на крымские события, в центре которых оказывается предельно обострённое чувство отдельного человека.
Ключевые слова: И. Сельвинский, Ю. Друнина, крымская поэзия, образ Крыма, Великая Отечественная война, военный миф, синтез документального и художественного.

Gudkova Svetlana P.

Doctor of Philological Sciences, Professor, N. P. Ogarev Mordovian State University
Email: sveta_gud@mail.ru

PECULIARITIES OF INTERPRETATION OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN THE “CRIMEAN POETRY” BY I. SELVINSKY AND Yu. DRUNINA

This article examines the interpretation of the Great Patriotic War in the poetry of I. Selvinsky and Yu. Drunina, dedicated to the tragic events of the occupation of Crimea. Using poems dedicated to specific historical events — the German punitive operation in the village of Bagerovo, the heroic defense of Sevastopol, the feat of N. Timofeev's tank crew, and others — the author emphasizes the documentary basis of these poetic texts. The study concludes that I. Selvinsky complements the semantic codes of the “war” myth with profound lyrical and philosophical reflections on the tragic events of Russian history; the lyrical hero becomes a direct eyewitness to the events, conveying precise historical details. Yu. Drunina, although not a direct participant in the military operations in Crimea, conveys a female perspective on the Crimean events, at the center of which lies the extremely heightened sense of individuality.

Keywords: I. Selvinsky, Yu. Drunina, Crimean poetry, image of Crimea, Great Patriotic War, military myth, synthesis of documentary and fiction.

В современном отечественном литературоведении большой интерес вызывает проблема функционирования крымского текста. С данным понятием, как утверждают исследователи, неразрывно связано понятие «крымский миф», являющееся его своеобразным «цементирующим началом»: «он есть то неизменное, на чем могут держаться разнообразные и разножанровые варианты обращений художников к крымским реалиям: от ничтожного до великого» [5, с. 36]. С. О. Курьянов выделяет шесть вариантов крымского мифа — «христианский», «восточный», «райский», «античный», «военный», «курортный». На основе убедительных выводов исследователь даёт развернутое определение крымского текста. Под ним понимается «топический свертхтекст, в котором вполне или частично явлены созданные писателями с помощью единого семиотического кода в разные литературные периоды и в различных (с точки зрения родовой, видовой, жанровой, а также идейной направленности) литературных произведениях устойчивые (константные)

мифологизированные представления о Крыме, отражающие неповторимость крымской земли и способные запечатлеваться воспринимаящим сознанием независимо от историко-культурной эпохи, к которой интерпретатор принадлежит» [5, с. 38].

На наш взгляд, существенный вклад в понимание крымского текста вносит и поэзия эпохи Великой Отечественной войны, раскрывающая трагическую судьбу Крыма, отмеченную героической обороной, жестокой оккупацией, массовым сопротивлением и глубокими демографическими потрясениями.

Продолжая традиции русской поэзии второй половины XIX века, отразившей эпохальные события времен Крымской войны 1853–1856 гг. (Ф. Глинка, А. Апухтин, Ф. Тютчев, Н. Некрасов, Л. Мей, В. Бенедиктов, А. Толстой и др.), поэты-фронтовики Великой Отечественной войны (Н. Панченко, Н. Тарасенко, И. Сельвинский, К. Симонов, Ю. Друнина, А. Лесин, Б. Серман, С. Пивоваров, А. Красовский и мн. др.) во многом дополняют семантические коды «военного» мифа своими глубо-

кими лирико-философскими размышлениями о трагических событиях русской истории. Великая Отечественная война оставила глубокий след на крымской земле, и защита Крыма, особенно героическая оборона Севастополя, стала одной из самых значимых и героических страниц.

Следует отметить, что Крым имел огромное стратегическое значение: контроль над ним означал господство на Черном море, угрозу нефтеносным районам Кавказа и безопасность южного фланга советско-германского фронта. Важными вехами для Крыма стали такие события, как сентябрь 1941 г. — вторжение на полуостров войска вермахта через Перекопский перешеек. Героическая оборона Севастополя (30 октября 1941—4 июля 1942 гг.) стала одной из самых длительных и героических оборон в истории Великой Отечественной войны. Город выдержал три мощных штурма. Защитники (моряки, солдаты Приморской армии, ополченцы) проявляли невероятное мужество и упорство. Падение города после 250 дней осады стало тяжелейшей утратой для России. Трагический след оставила и Керченско-Феодосийская десантная операция (декабрь 1941 — май 1942 гг.), начальный успех которой сменился катастрофой в мае 1942 г. («Керченская катастрофа»), что предопределило падение Севастополя. Оказавшийся под контролем нацистской Германии и Румынии, полуостров подвергался террору и геноциду. Происходило систематическое уничтожение евреев, крымчаков и цыган. Багеровский ров, концлагерь на территории совхоза «Красный» стали символом Холокоста в Крыму. Крымская наступательная операция, предпринятая весной 1944 г., положила начало стремительному освобождению Крыма, где в течение нескольких дней (с 11 по 15 апреля) были освобождены такие города, как Керчь, Симферополь (штурм Сапун-горы), Феодосия, Бахчисарай, Алушта, Судак. Полуостров стал ареной ожесточенных сражений, символом стойкости и местом страшных преступлений против человечности. Последствия войны, особенно депортации, кардинально изменили демографический и культурный ландшафт Крыма на десятилетия вперед [см.: 1].

Русская литература и прежде всего поэзия как более оперативный род литературы с первых же дней войны начала демонстрировать беспримерный героизм и мужество нашего народа в борьбе с немецкими захватчиками. В своих стихах поэты-фронтовики: Н. Панченко, Н. Тарасенко, И. Сельвинский, К. Симонов, Ю. Друнина и др. показали героизм защитников и освободителей Крыма; раскрыли чудовищные преступления нацистских оккупантов, глубочайшую национальную трагедию, вызванную депортацией народов; передали силу массового сопротивления в тылу врага.

Безусловно, в первую очередь, обращает на себя внимания лирика поэтов, которые сами стали участниками тех трагических событий. Один из самых мощных и своеобразных пластов в поэзии о крымских событиях во время Великой Отечественной

войны является лирика Ильи Сельвинского (1899—1968). Будучи не только поэтом, но и непосредственным участником боевых действий, И. Сельвинский создал стихи, поражающие драматизмом, глубиной психологизма, формальным новаторством. В начале войны он добровольцем уходит на фронт, становится военным корреспондентом газеты «Сын отечества» 51-й Отдельной армии, защищавшей Крым. В феврале 1942 г. был переведен в газету «Боевой натиск» Крымского фронта, в 1942—1943 гг. служил в газетах Северо-Кавказского фронта и Отдельной Приморской армии [9].

И. Сельвинский воевал под Севастополем, был тяжело ранен, перенес две контузии. Являясь непосредственным участником происходивших событий на крымской полуострове, поэт создает стихи, отличающиеся правдивостью и документализмом. К таким произведениям можно отнести «Я это видел!» (1942), «Баллада о танке КВ» (1942), «Аджи-Мушкой» (1943), «Боевая крымская» (1943) и др. Его стихи лишены парадности и ложного пафоса. Он представляет войну глазами солдата, находящегося внутри тех трагических событий. Обращаясь к лирике как особому эмоциональному роду литературы, поэт передает весь ужас и боль от увиденного. К «поэзии-крика» можно отнести стихотворение И. Сельвинского «Я это видел!», в котором представлена ужасная картина геноцида евреев: расстрела женщин, детей и стариков в с. Багерово: «Нет! Об этом нельзя словами... / Тут надо рычать! Рыдать! / Семь тысяч расстрелянных в мерзлой яме, / Заржавленной, как руда» [8].

В январе 1942 г. И. Сельвинский находился в Керчи, когда там проходила Керченско-Феодосийская десантная операция. В своём дневнике поэт записывает: «О себе и о том, как жил, что видел — после. Важно то потрясающее впечатление, которое производит Керчь после немцев. Попал я в нее с десантом 2-го эшелона. Город полуразрушен. Бог с ним — восстановим. Но вот у с. Багерово в противотанковом рву — 7000 расстрелянных женщин, детей, стариков и др. И я их видел. Сейчас об этом писать в прозе не в силах. Нервы уже не реагируют. Что мог — выразил в стихах» [цит. по: 9]. Поэта поразила картина массового расстрела людей под Керчью. В конце декабря 1941 г. нацисты провели карательную операцию около Камыш-Буруна. В результате этой акции несколько сот местных жителей (в большинстве своем еврейской национальности) были расстреляны над Багеровским рвом [см.: 2]. «Можно не слушать народных сказаний, / Не верить газетным столбцам, / Но я это видел! Своими глазами! / Понимаете? Видел. Сам. / Вот тут — дорога. А там вон — взгорье. / Между нами / вот этот — ров. / Из этого рва поднимается горе, / Горе — без берегов» [8].

Использование целого ряда синтаксических фигур — эллипсиса, риторических вопросов, восклицаний; фонетических средств — аллитерации и ассонанса, передает взволнованную речь лирического героя, тесно слитого с образом самого поэта.

Автор пристально вглядывается в лица расстрелянных, не в силах передать весь ужас и боль от увиденного. С фотографической точностью он воссоздает лица людей, среди которых одиннадцатилетний «лопоухий Колька», парень-инвалид, бабка, «истерзанная еврейка» с ребенком. Поэт понимает, что им пришлось пережить неимоверные страдания. Он словно сам проживает вместе с ними последние минуты их жизни, их глазами смотрит на окружающую трагическую действительность: «Рядом — истерзанная еврейка. / При ней — ребенок. Совсем, как во сне. / С какой заботой детская шейка / Повязана маминым серым кашне! / О материнская древняя сила! / Идя на расстрел, под пулю идя, / За час, за полчаса до могилы — / Мать от простуды спасала дитя...» [8].

Стихи, передающие нечеловеческую жестокость врагов, становятся поэтическим реквиемом по погибшим, а сам поэт выступает не просто очевидцем, а «рупором» истории, призывающим не забывать ее страшные страницы и не щадить врага. По замечанию В. Анфимова, данное стихотворение стало апогеем «душевного отчаяния писателя при виде жестокости фашистов, когда не остается никак чувств к сотворившим это, кроме как желания отмщения и справедливого наказания» [цит. по: 4, с. 399]: «Иди ж! Заклейми! / Ты стоишь перед бойней, / Ты за руку их поймал — уличи! / Ты видишь, как пулю бронебойной / Дробили нас палачи, / Так загреми же, как Дант, как Овидий, / Пусть зарыдает природа сама, / Если все это сам ты видел / И не сошел с ума» [8].

Документальной основой отличаются и другие стихи И. Сельвинского. Так произведение «Аджи-Мушкой» явилось эмоциональным откликом поэта на события 1942 г. в Керчи. Аджимушкайские каменоломни — это подземные штольни под Керчью, где после майской катастрофы Крымского фронта 1942 г. укрылись остатки частей Красной армии и гражданские. Оборона длилась с 16 мая по 30 октября 1942 г., при острейшем дефиците воды и продовольствия, под взрывами, дымо- и газоатаками. В центре авторского внимания судьба отряда полковника П. М. Ягунова, который оказался в окружении, прикрывая отступления советских войск с Керченского полуострова. Отряд был вынужден спуститься в Аджимушкайские каменоломни, где почти весь подземный гарнизон погиб. Находясь среди отступающих в глубь острова, поэт пережил горечь поражения и боль оставшихся там героев-защитников. В ноябре 1943 г. он оказался среди первых посетителей каменоломен после освобождения Керчи и под этим впечатлением написал большое стихотворение «Аджи-Мушкой», приближенное к поэмно-му жанру. Это мощное и трагическое произведение, использующее конкретное историческое место как символ страданий и сопротивления, повествует о мужестве и стойкости советских воинов: «Кто всхлипывает тут? Слеза мужская / Здесь может прозвучать кощунством. / Встать! / Страна велит нам

почести воздать / Великим мертвецам Аджи-Мушкая. / Воспрянь же, в мертвый погруженный сон. / Подземной цитадели гарнизон!» [8].

Данное стихотворение во многом перекликается с предшествующим «Я это видел!», где поэт также выступает в роли очевидца нацистских преступлений. Военная лирика И. Сельвинского во многом демонстрирует этику очевидца: отказ от вторичных пересказов, ставка на опыт взгляда. В «Аджи-Мушке» поэт выделяет не личностное «я», а актуализирует «они» и «камень», что придает поэтическому повествованию особенную сдержанность. Автор создает героико-траурную элегию-репортаж, наполненную драматическим пафосом. В отличие от лозунговой оды, текст строится на визуальном показе следов — «мумифицированных» тел, гипсовой пыли, сводов штолен. Это своеобразный поэтический «музей памяти»: «И вот они лежат по всем углам, / Где тьма нависла тяжело и хмуро, / Нет, не скелеты, а скорей скульптура, / С породой смешанная пополам. / Они белы, как гипс. Глухие своды / Их щедро осыпали в непогоды / Порошей своего известняка» [8].

Использование метафоры гипса, извести, ваияния создают образ подземного Пантеона. Поэт сознательно избегает физиологической натуралистичности: белизна пыли «маскирует» жестокость, но эта «эстетизация» во многом обвинительная, а не успокоительная. Поэтические образы камня, сырости — это не просто фон, а «инструменты» судьбы, которые «долепили» погибших. Это метафора нечеловеческих условий осады (без воды, под завалами и газам): «Во мгlistых коридорах подземелья / Белеют эти статуи Войны. / Вон, как ворота, встали валуны, / За ними чья-то маленькая келья / Здесь на опрытный автомат свой / Осыпался костями часовой» [8].

Сквозной образ скелет-скульптура становится сюжетообразующим, отменяя обезличивание. Перед читателями встают не лики «останков», а личностные памятники, каждый — носитель клятвы/подвига: «Бойцы, как в бой, ушли в каменоломни...»). Омертвевшую материю поэт поднимает до искусства (скульптура), но искусство здесь — не утешение и наслаждение, а окаменевший крик. Семантическое наполнение образов, их художественная зрительность во многом формулируют основную идею поэтического текста — всмотреться и запомнить.

Важное смысловое значение приобретают и лирико-философские раздумья автора о смысле жизни, вызванные картиной диалога командира отряда с его родными. Вкрапление в поэтическую ткань воображаемых выдержек из писем дочери и жены наполняет текст внутренней теплотой, создавая бессмертный образ воина-защитника, которого всегда будут ждать дома: «А он не слышит этих голосов. / Не вспомнит он Саратов или Нижний, / Среди хлопающих оживленных сов / Ушедший в камень. Белый. Неподвижный» [8].

Особый драматизм поэтическому тексту придает и своеобразный ритмический рисунок: исполь-

зование разной длины строк, неровной цезуры. Автор во многом синтезирует традицию авангардной манеры своего раннего творчества (конструктивизм) и опыта фронтового «поэтического репортажа». «Рваный» ритм стиха передает ощущение надрывного дыхания очевидца ужасной трагедии. Парцелляция, краткие рубленые периоды, интонационные паузы дорабатывают визуальность неровного пространства (арки, своды, пещеры), создавая акустику штолен. Таким образом, конкретно-историческое место становится поэтическим мемориальным памятником — символом самоотверженного мужества и страданий русских воинов.

На документальном материале рождается и героическая баллада И. Сельвинского «Баллада о танке КВ», опубликованная 21 апреля 1942 г. в газете «Красная звезда». Баллада посвящена подвигу конкретного экипажа тяжелого танка КВ под командованием Лейтенанта Н. А. Тимофеева. Экипаж 17 дней держал оборону в осажденном танке, действовал в глубоком тылу, подавил немецкую оборону, разгромил несколько дотов, пулеметных точек и до 60 солдат противника. Их подвиг был отмечен газетой «Красная звезда» (№ 5132, 22 марта 1942 г.) и представлением к наградам: «КРЫМ. 23 марта. (Спецкорр. ТАСС). Военный совет фронта наградил орденами и медалями экипаж танка лейтенанта Николая Андреевича Тимофеева. Танк Тимофеева при выполнении боевой задачи наскочил на немецкую мину и вынужден был остановиться. Фашисты бросились было к танку, но пулеметный и артиллерийский огонь из боевой машины заставил их остановиться. 17 суток пятёрка отважных советских воинов находилась в танке, застрявшем между нашими и немецкими частями. Ничто не заставило Тимофеева и его товарищей сложить оружие и оставить танк. Ночью кто-либо из экипажа пробирался к нашим, приносил ценные сведения об огневых средствах противника, о местонахождении огневых точек и, захватив продукты, снова возвращался в танк. Чаще всего эту задачу выполнял стрелок-радист сержант Григорий Чирков.

Отремонтировав танк, отважный экипаж снова повел его в бой. Командир машины лейтенант Тимофеев награжден орденом “Красное знамя”. Орденом “Красная звезда” награждены старшина Александр Останин и командир орудия Семен Горбунов, медалью “За отвагу” награждены сержанты Григорий Чирков и Павел Чернышев. Политрук С. Москаленко» [6].

И. Сельвинский написал эту балладу по горячим следам событий, как отклик на сообщение о подвиге героического экипажа: «По куполу танка ударил снаряд. / Сквозь щель прорывается дым и газ. / Волосы у бойцов горят, / От гари — слезы из глаз, / А танк, разлив наступательный пыл, / В минное поле вступил» [8].

Следует отметить маркированный жанровый заголовок произведения. Поэты-фронтовики часто обращались к жанру баллады. Их прежде всего привлекал ее синтетический характер: синтез лирики,

эпоса и драмы. Отметим, что военная баллада принципиально отличалась от романтической баллады с ее установкой на таинственность и иррациональность. Военным балладам И. Сельвинского, как и балладным стихам А. Безыменского, С. Гудзенко, А. Жарова, В. Луговского и др. присущи такие черты, как сюжетность, героика, ориентация на документальность, обращенность на современность, изображение реальной жизни в ее повседневности. В данной жанровой форме кардинально меняется и специфика балладного героя. Как справедливо отмечают исследователи, «на смену герою-одиночке приходит народный герой, подвиг которого связан прежде всего с общенародной борьбой. Его образ не индивидуализированный, а обобщенный; характер проявляется не в исключительных и фантастических обстоятельствах, а в драматических моментах современной действительности. Военные баллады отличались простотой композиции, минимальным количеством действующих лиц, однонаправленностью сюжетных линий» [3, с. 59].

Главным героем сельвинской баллады также становится коллективный образ экипажа, подчеркнутый конкретными именами, что придает повествованию документальность и индивидуальность. Стих баллады отличается особой ритмичностью. Поэт воссоздает динамику боя и динамику дыхания экипажа в машине, которому трудно дышать, через серию синтаксических приемов (парцелляция, дробление, инверсия, «рваный ритм», недоговоренность и др.): «И вдруг подымается дымный клуб... / Танк оседает. Толчки коротки. / Гребень трака зарылся вглубь, / Кружил впустую катки, — / И танк, одною правой гребя, / Вертелся вокруг себя» [8].

Архитектоника текста также ориентирована на динамичное движение сюжета. Длительное ожидание танкистов (17 дней обороны) в поэтическом тексте разворачивается в стремительное повествование о героизме и отваге советских воинов. Стремительная завязка — разрыв снаряда, остановка боевой машины и ее наполнение дымом и газом. Развитие действия демонстрирует стойкость экипажа несмотря на физическое и моральное давление: «Отеки. Отдышка. Дробь у виска. / Весь костяк изломан, измят... / Но жаркою верой в свои войска / Жил броневой каземат — / И дни эти были для всех пятерых / Лучшими в жизни их» [8].

Кульминационным моментом лирического повествования становится неожиданное оживление танка и его удар по растерявшемуся врагу. Важное семантическое значение приобретает образ танка, который сливается с членами экипажа и выступает как некий единый живой организм. Отсюда частое использование олицетворений и сравнений: «А он стоял среди вражьих троп, / Словно запаянный гроб»; «Теперь же, купаясь в пулях, он стал / Серебряноседым / И по утрам исчезал, как во сне...»; «И вдруг в тиши услышал офицер, / Как засмеялся танк» [8].

Как мы смогли убедиться, и в этом произведении И. Сельвинский становится свидетелем, а не ри-

торическим агитатором. Он фиксирует эпизод, именует участников, говорит о боли, газе, огне, действии. Через эту фиксацию поэт выражает прежде всего уважение к мужеству простых людей. Важно подчеркнуть, что танк вернулся в строй быстрее, чем экипаж; это мощная метафора не только техники, но и человеческого духа, который не так легко восстановить.

Данное произведение И. Сельвинского, как и многие другие, является фронтовой позицией автора: «Я это видел!». Все поэтические образы и детали — огонь, газ, дым, подвиг танка — подтверждены историческими фактами. Жанровые возможности баллады их драматизируют, но оставляют в рамках реального события.

Значительный вклад в развитие крымского текста вносит и поэзия Юлии Друниной. Она прошла войну в качестве санинструктора с первых дней до тяжелой контузии в 1944 г. Ю. Друнина не принимала непосредственного участия в защите Крыма. Её служба проходила в различных подразделениях 2-го Белорусского и 3-го Прибалтийского фронтов. Однако военные впечатления поэтессы отразились и в стихах, посвященных трагическим событиям Крымской обороны. После войны Крым становится одним из самых дорогих её сердцу мест. Вместе со своим мужем, Алексеем Каплером, они проводят в Восточном Крыму каждое своё счастливое лето. Супруги похоронены на Старокрымском кладбище.

В отличие от И. Сельвинского, как мы уже отметили, Ю. Друнина не была непосредственным очевидцем кровавых событий крымской истории, но личным военный опыт, позволил ей создать проникновенные поэтические произведения о Коктебельском, Эльтигенском, Керченском десантах («Эльтигенский десант», «В бухте», «Баллада о десанте» и др.). Суровые военные реалии передаются в стихах Ю. Друниной прежде всего через мелодичку чуткого женского сердца. Особенно показательным в этом отношении становится стихотворение «Аджимушкой», посвященное «Героическим защитникам подземной крепости». Это произведение имеет и второе название «Светлячки», наиболее ярко оттеняющее основную поэтическую идею текста.

Поэтесса не ставит задачу документально отразить майские события 1942 г., произошедшие после падения Керчи. На первый план в стихотворении выходят детские образы, которые становятся символом немыслимой стойкости. Наравне со взрослыми: без еды, воды, света и тепла, в сырых каменоломнях, они держали оборону. Особый драматизм стихотворению придают балладные черты. Причём, особую роль играет композиционное построение текста, подчёркивающее изменение динамики настроения. От светлой тональности экспозиции: «Вначале, случалось, пели, / Шалили, во тьме мелькая, / Вы, звездочки подземелий, / Гавроши Аджимушкой» [4, с. 408], к нарастающему драматизму кульминации: «...Мрак. Жажда. Холодный камень. / Обвалы. Проклятья. Стоны. / И меньше живых, чем

мертвых, / Осталось уже в забоях...» [4, с. 408] — до финального надрыва, которое передаёт ощущение посмертного присутствия детей через их слабые голоса и плач камней: «Наполнены подземелья / Их слабыми голосами. / Мелькают они по штольням / Чуть видными светлячками. / И кажется, что от боли / Бесстрастные плачут камни...» [4, с. 408–409].

Трёхчастная композиция позволяет увидеть не только меняющееся настроение маленьких героев истории, но и авторское настроение. Рассказчик, тесно слитый с обликом самой поэтессы, словно проживает это страшное время вместе с героями своего повествования. В первой части — образы мальчишек, пока ещё не до конца понимающих всё происходящее, сравниваются с «красными дьяволятами», «Гаврошами». Как и в романе В. Гюго, они соотносятся с детьми революции. Но игра скоро переходит в суровую реальность. Во второй части появляется символический образ светлячков во тьме каменоломни — это не слабый огонёк, а знак жизни там, где жизни быть не должно — в аду страшной войны, образом которой и завершается стихотворение.

Этой же цели служит и контраст цветового наполнения текста. От красного («красные дьяволяты») к живому «синему небу» и от него к «чёрному кусочку хлеба». Все цвета войны и надежды — чёрный, красный, синий — сжимаются до точки света: «Мелькают они по штольням / Чуть видными светлячками» [4, с. 409]. Важную идейно-смысловую функцию выполняют и глаголы сослагательного наклонения («если бы», «мечтали бы», «сумели бы встретиться»), усиливающие боль оставшихся в живых солдат, тех, кто не успел спасти погибающих. В этом отношении стихи Ю. Друниной во многом сближаются со стихами И. Сельвинского, в которых также чувствуется трагическая вина.

«Светлячки» Ю. Друниной синтезирует в себе жанровые черты элегии, баллады, стихотворного рассказа, где документальное усиливается мистическим планом: павшие дети продолжают мелькать в штольнях памяти. И пока их голоса слышат современники — память о их подвиге будет жить в русском национальном сознании. Отсюда и посвящение «Героическим защитникам подземной крепости» оказывается не парадным, а личностно пережитым.

Таким образом, военная лирика И. Сельвинского и Ю. Друниной демонстрирует яркий пример репрезентации «военного» мифа, где синтезируется историческая достоверность с глубоким психологизмом и эмоциональностью. Поэзия И. Сельвинского тяготеет к крупным жанровым формам — балладе, стихотворному рассказу, лирическому репортажу. Его стихи сюжетны, наполнены визуальными образами. Они отличаются правдивостью, натурализмом и концентрацией на физиологии смерти и боли. Он создает язык вещественной точности и монтажности, но документальная основа текстов

переориентирует этот язык на мемориальную этику. В крымский текст поэт вносит мощные, часто шокирующие образы и экспрессивную лексику, что помогает передать весь ужас войны, которую нельзя забыть. Лирический герой, тесно слитый с образом самого поэта, становится не только свидетелем трагических событий истории, но и выразителем глубокой авторской эмоциональности. Ю. Друнина не была непосредственным участником крымских событий, но военный опыт помог ей глубоко детализировать психологические картины крымской истории. Соединяя историческую точность с женским восприятием войны, она смогла передать предельно обострённое чувство отдельного человека, чаще всего уязвимого, юного, женского или детского. Поэзия И. Сельвинского, Ю. Друниной и мн. др. поэтов-фронтовиков стала неотъемлемой частью памяти о героизме и трагедии защитников Крыма в Великую Отечественную войну. Их стихи продолжают звучать как реквием по погибшим и как гимн нестигаемому мужеству защитников полуострова, становясь поэтическим документом эпохи.

Литература

1. *Абрамов В.* Керченская катастрофа 1942. М.: Яуза, Эксмо. 2006. 352 с.
2. *Вольфсон Б.* Кровавые преступления немцев в Керчи // Исторический журнал. 1942. № 8. С. 33–36.
3. *Гудкова С. П., Назарова Е. В.* Особенности развития жанра баллады в отечественной поэзии 1990–2000-х гг. СПб.: «Нестор-История», 2021. 272 с.
4. *Корнеева Л. Н.* У Времени на юру. История Крыма в русской поэзии: антология. Симферополь: Бизнес-Информ, 2014. 528 с.
5. *Курьянов С. О.* «Тайный ключ русской литературы»: формирование и становление крымского текста в русской литературе X–XIX веков. М.: ИНФРА-М, 2025. 311 с.
6. *Москаленко М.* Награда отважным танкистам // Звезда. 1945. № 71а. 25 мая.
7. *Осмухина О. Ю., Гудкова С. П.* Жанровая система русской литературы XX века. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2016. 74 с.
8. *Сельвинский И.* Стихи // РуСтих. URL: <https://rustih.ru/ilya-selvinskij>
9. *Шпраер М. Д.* Илья Сельвинский, свидетель Шoa // Новый мир. 2013. № 4. С. 133–141.

УДК 82.161.1

Ключинская О. В., Округина Е. Д.

Ольга Валерьевна Ключинская — кандидат филологических наук,
Дальневосточный государственный университет
Email: oleka_k@mail.ru

Екатерина Дмитриевна Округина — магистр РГПУ им. А. И. Герцена,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: ekaterina.okrugina03@gmail.com

«ВЕСЕННЯЯ ПРОГУЛКА» КАК ЭКСПОЗИЦИОННЫЙ ТЕКСТ «АФГАНСКИХ РАССКАЗОВ» ОЛЕГА ЕРМАКОВА*

В статье на примере военного рассказа Олега Ермакова «Весенняя прогулка» рассматривается принцип вводной новеллы, исполнения функции экспозиции перед основным — военным — блоком рассказового повествования в «Афганских рассказах» писателя. В ходе анализа показано, что рассказ «Весенняя прогулка» не содержит сюжетных элементов, непосредственно связанных с темой войны и ее мотивикой, однако весь строй рассказа, в том числе его пейзажный фон, тип героя и др. становятся суммарным способом создания экспозиционного настроения, выделения и подчеркивания тех психологических моментов — в первую очередь тревоги, которые будут развиты прозаиком в последующих рассказах цикла.

Ключевые слова: О. Ермаков, военная тема, «Афганские рассказы», функция экспозиции, психологический настрой.

Klyuchinskaya Olga V.

Candidate of Philological Sciences, Far Eastern State University
Email: oleka_k@mail.ru

Okrugina Ekaterina D.

master's student at the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, Russian Christian Academy for Humanities
named after Fyodor Dostoevsky
Email: ekaterina.okrugina03@gmail.com

“SPRING WALK” AS AN EXPOSITIONAL TEXT OF OLEG ERMAKOV’S “AFGHAN STORIES”

Using the example of Oleg Ermakov’s military short story “Spring Walk”, the article examines the principle of an introductory novella, performing the function of an exposition before the main military block of narrative narrative in the writer’s “Afghan Stories”. The analysis shows that the story “Spring Walk” does not contain plot elements directly related to the theme of war and its motivation, however, the entire structure of the story, including its landscape background, the type of hero, etc. they become a cumulative way of creating an expositional mood, highlighting and emphasizing those psychological moments — primarily anxiety, which will be developed by the prose writer in the subsequent stories of the cycle.

Keywords: O. Ermakov, military theme, “Afghan stories”, function of the exposition, psychological attitude.

В военный цикл «Афганские рассказы» (1989) О. Ермакова входят 6 рассказов: «Весенняя прогулка», «Н-ская часть провела учения», «Зимой в Афганистане», «Марс и солдат», «Пир на берегу фиолетовой реки» и «Занесенный снегом дом». Общность военной тематики изначально связывает эти рассказы. Как отмечают критики, рассказы Ермакова в данном цикле объединяет также образ «сквозного героя» и «единый сюжет» [4, с. 56] — уход на войну и возвращение, бесконечное возвращение к потерянной гармонии или возвращение «в цинковом гробу». «Сквозной герой рассказов носит разные имена, но имеет схожее мироощущение» [4, с. 56], — считает критик И. Сухих. В заглавии цикла «Аф-

ганские рассказы» обозначена проблемно-тематическая доминанта текста, ведущий мотив.

В рассказе «Весенняя прогулка» героем становится юноша, которого забирают в армию и «могут отправить на эту войну» [2, с. 174–189] и который в последний раз едет в лес, по своим любимым местам, наслаждается природой и вспоминает, как утопил ружье, купленное для самообороны. Герою чужд мир войны, но он уже никогда не вернется с войны прежним мальчишкой. Автор противопоставляет прекрасный мир природы и ужасный мир войны, куда предстоит отправиться герою; жизнь в душе юноши и смерть в душе прошедшего войну солдата.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 26–18–00073, <https://rscf.ru/project/26-18-00073/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Рассказ «Н-ская часть провела учения» — о взятии вражеской высоты русскими солдатами, об окружении их мятежниками и гибели солдат, где автором рассматривается поведение героев (человека) в ситуации боя.

В рассказе «Зимой в Афганистане» Ермаков показывает быт солдат, армейские порядки, ставит проблему дедовщины и человеческих отношений, а также проблему религии и атеизма, отношения к верующему в ситуации локальной (такой как советская или военная) системы; и на уровне метафизическом — существует ли Бог (особенно для человека, оказавшегося в условиях войны и мира, жизни и смерти).

В рассказе «Марс и солдат» автор поднимает проблему вины государства и правительства за ведение десятилетней войны с бессмысленными потерями человеческих жизней.

«Пир на берегу фиолетовой реки» — это пир на берегу грязной, «фиолетовой» от промышленных отходов реки вернувшихся с войны, но никому (обществу) не нужных солдат (проводник не почувствовал им и не пустил их в поезд). Но драматизм нагнетается тем, что герои оказываются теперь не нужными и друг другу: оказалось, что связывала их только война, которая, однако, и объединяет их в восприятии мира.

К концу цикла возникает стойкое понимание того, что с войны возвращается одинокий человек, бывший солдат. Или к ожидающей мужчину женщине приходит похоронка («Занесенный снегом дом»). Так на протяжении всех объединенных в цикл рассказов Ермакова возникает единый «внутренний» скрытый сюжет, когда совокупный герой цикла проходит определенный путь — от юного мальчика до обремененного знанием суровых законов жестокой жизни солдата, возвращающегося либо в никуда и ни к кому, либо в цинковом гробу. И этот мини-вариант возвращения неслучаен: Ермаков показывает однозначность «не-возвращения» героя, стабильность и неотвратимость итога войны, когда видимость жизни лишь прикрывает трагический итог бесчеловечности войны.

В первом рассказе «Весенняя прогулка» и в последнем рассказе цикла «Занесенный снегом дом» нет изображения военных событий, рассказы — «мирные», в них главным композиционным центром становится образ женщины, переживающей, ждущей с войны своего мужчину. В «Весенней прогулке» — это девушка, которая провожает парня в армию, на войну, ей он решил показать свои любимые места в лесу, а она беспокоится за него, предчувствуя нечто страшное. В рассказе «Занесенный снегом дом» женщина ждет с войны мужа, который со дня на день должен вернуться, но вместо возвращения — известие о смерти. Рассказы (один открывает, другой замыкает цикл) образуют некое циклическое кольцо, возвращают повествование в исходную точку, замыкают повествовательную раму цикла. Мирная жизнь с ее прекрасной природой, с ее обыденными

и повседневными заботами вроде бы не изменилась, но внутри метафорического композиционного кольца — изменивший всё Афганистан, события трагической войны.

«Географическая» доминанта усиливается временным ритмом: события начинаются весной («Весенняя прогулка»), а в заключительном рассказе «Занесенный снегом дом» поздней осенью выпал первый снег. Сквозной (совокупный) герой цикла как бы проходит путь от молодости к старости, от начала жизни к ее завершению. И кажется, что Ермаков тем самым показывает, что для человека, вернувшегося/невернувшегося с войны, для женщины, не дождавшейся солдата, остаются только одинокая старость и смерть. Однако композиционная рама цикла — ситуация жизни в первом и последнем рассказах цикла — наводит на мысль о надежде автора на силу жизни и о вере в ее продолжение, в неизбежность торжества жизни над трагическими событиями войны. Однако патетически радостного чувства ни у читателя, ни у самого автора не возникает: мотив бессмысленности и бесчеловечности войны только еще более пронзительно звучит на фоне мажорных ноток жизни обрамляющих рассказов цикла. Жизнь продолжается, но потери войны, по Ермакову, невозможны.

Рассказ «Весенняя прогулка» открывает цикл рассказов О. Ермакова «Афганские рассказы» [2, с. 174–189]. Циклическое построение сборника определяет художественно-композиционную функцию этого первого в цикле рассказа и налагает на него экспозиционную задачу: рассказ вводит читателя в сферу будущих афганских будней, изначально противопоставляя образ мира и образ войны. Потому художественно-композиционное построение рассказа обусловлено его контрастным оформлением как на уровне стиля, так и на уровне образной системы.

Повествование в рассказе (а соответственно и во всем цикле рассказов) начинается с «весенней прогулки» призывника, который через три дня должен будет отправиться на срочную воинскую службу. Выполнение воинской обязанности не грозит современному молодому человеку смертью, потому, кажется, в душе молодого героя нет изначальной тревоги, нет (или не должно быть) ощущения трагических событий ближайших лет службы. Ермаков изображает обычное прощание обычного молодого человека с родными и любимыми местами перед отправкой в армию. Причем это прощание объединено со свиданием молодого человека: в загородной прогулке его сопровождает, кажется, любимая и любящая его девушка. То есть первый из «афганских рассказов» Ермакова по сути своей далеко не афганский и даже не военный, он запрограммировано мирный, бытовой, даже сентиментальный.

Однако внешняя, поверхностная умиротворенность рассказа оказывается художественной задачей

автора: он намеренно акцентирует мирные составляющие жизни молодого героя (героев), чтобы сильнее обозначить трагическую доминанту последующих рассказов. Внешне мало бросающийся в глаза в этом рассказе контраст «мир — война» (отчасти намеренно завуалированный писателем) дает себя знать в чувстве тревоги, которое возникает и постепенно нарастает в душе героев (и читателя) к финалу повествования.

Само название сборника «Афганские рассказы», тревожное и страшное в своем определении — афганские (т. е. военные), в самом начале повествования вступает в контраст с открывающимся образным рядом: «афганские рассказы» однозначно противопоставляются «весенней прогулке», а внутри самого рассказа тем изобразительным картинам, которые его формируют, в частности, «мягким полевым дорогам», которые открывают текст Ермакова. «Мягкие полевые дороги выносили их на макушки холмов и опускали в сырые низины, и небо то приближалось, то стремительно уплывало вверх, небо с редкими облаками и жаворонками, плещущими крыльями» [2, с. 174].

С самого начала повествования Ермаков намеренно внимателен к пейзажным зарисовкам, которые сопровождают прогулку героев. Писатель настойчиво поэтизирует изобразительный ряд, подчеркнуто и акцентировано выписывает красоту и возвышенность окружающего мира природы. Другого, столь поэтически пейзажного рассказа в данном сборнике Ермакова не будет. «Мягкие дороги несли их по зеленым холмам и зеленым полям, в небе стояли облака, желтело солнце и плясали жаворонки» [2, с. 174]. Колоритными в этих пассажах оказываются у Ермакова не только цвета («зеленые» — «зеленые» — «желтело»), но и глаголы движения — жаворонки «плясали». И тогда визуальный (внешний) ряд дополняется и усиливается психологическим (внутренним).

Неслучайно и образ холмов, окружающих молодых людей, прочитывается едва ли не как «говорящая голова» из «Руслана и Людмилы», т. к. автор (а с ним и герой) видят не вершину холма (как, например, у А. Платонова), но «макушку холма» или даже «лоб холма» [2, с. 175].

Чуть позже родник будет «пульсировать» (как кровеносная система земли), он будет похож на «глинистое око», которое «белело» (как белое глазное яблоко) на косогоре [2, с. 177]. А цветы на пригорке будут «золотистыми» и «долгоногими» [2, с. 180].

В восприятии героев (героя) даже механистический, неживой мир оказывается олицетворенным, оживленным, приближенным к человеку: железнодорожные рельсы видятся героем «узкими зеркальными полосами» [2, с. 175], железнодорожная насыпь — «хрусткой насыпью» [2, с. 175], даже шпаловые гвозди и болты не пугают своей грубостью и топорностью — они у него в «черных шляпках». И в этих эпитетах, в их ласкательно-уменьшительных суффиксах ощутима явная тяга к опоэтизации,

которая, как видно, свойственна молодому герою*, намеренно задана автором. Неслучайно, весь этот край, который отважился показать девушке молодой герой, несколько высокопарно назван им «благословенным» («Это благословенные места, я же говорил» [2, с. 176]).

Обращает на себя внимание тот факт, что уже в первом абзаце рассказа автор называет героев не по именам, а всего лишь местоимением — «их» (нач. форма «они»), т. е. сознательно обезличивая героев, не давая им ни имен, ни портретных характеристик. Такой прием писателя находит свое объяснение: Ермаков типизирует и универсализирует ситуацию, придает ей черты всеобщности и вневременности. Ни разу в рассказе не возникнет определения войны («афганская»), автором (и героями) будет использовано только местоимение «эта» (война), нигде не будет указан год происходящих событий или какие-то иные хронологические приметы. Автор старается выйти на уровень философского осмысления проблемы «войны» и «мира», и на этом пути любая конкретизация оказывается чужда поэтике рассказа. Наоборот, конкретное время года — весна — изображается автором-повествователем пышными (скорее) летними красками и мазками, как бы уводя читателя от точности пейзажной зарисовки. В эпитете «весенняя» к слову «прогулка» Ермаков с большей силой выделяет ракурс многоцветья и полноты жизни, чем какую-либо составляющую именно времени года (Надо сказать, что и весна как годовой отрезок понадобится Ермакову скорее как время сбора призывников, а не как время весеннего пробуждения природы, осень в этом случае привносила бы в текст свои грустные коннотации). Весне-лету Ермакова осознанно приданы черты «райской» природы («это рай, и все такое...» [2, с. 183]), которая окружает человека (в данном случае молодых людей — «их», едва ли не Адама и Еву, еще не совершивших первородного греха). Мотив безгрешности естественной природы и юного человека (героев) становится одним из основополагающих, конститутивных мотивов повествования, задающим его настроение и поэтическую ауру.

Придание образной картине природы черт торжества и величия сопровождается еще одним приемом автора, который опосредует всю композиционную структуру текста. Этим приемом оказывается троичность. Как известно, в знаковой философской системе чисел цифра три наделена магическими качествами [1, с. 267] — неслучайны сказочная троекратность или библейская троичность. Психологически число три поддерживает ощущение гармонии и покоя в человеческом сознании. И Ермаков сознательно обращается к этому числу, многократно и на различных уровнях повторяя (неодно-

* Заметим, что смешение живой и неживой природы у героя Ермакова происходит органично и незаметно. Так, его шмели и пчелы «вспыхивали стеклянными крыльями» [2, с. 177].

кратно возвращаясь) к деталям пейзажа, поведению героев, знаковым словам и фразам. Уже в третьем абзаце текста вновь повторяются «мягкие дороги», открывавшие повествование, и возвращение к ним будет еще впереди («их опять подхватил мягкий проселок»). Само синтаксическое построение фраз основывается на троичном повторе: «он был проводником <...> он несколько лет ездил <...> он знал на этом пути все...» [2, с. 174]. Не меньшую значимость в этом смысле обретает и срок — три дня — до отправки в армию или три года пребывания героя в «благословенных» деревенских местах. Настойчивое повторение числа «3» свидетельствует о намерении автора придать изображаемым событиям некую символическую знаковую и значимость [3].

Анафоричность зачина (единоначатие — «мягкие / мягкие / мягкие») наводит и еще на одну мысль: мысль о повторении и возвращении Ермакова и его героев к одним и тем же образам и деталям, которые порождают ощущение замкнутости и сосредоточенности повествования внутри неких концентрических кругов. И таковых кругов в рассказе окажется множество (от слов и движений героев, желтых крупных шляпок «одуванов» до кругов на воде родника и кругового кружащего полета в небе большой птицы) — и все они будут создавать вихревое движение, которое, с одной стороны, как будто замыкает героев в некоем бытийном мире-круге, с другой стороны — как бы свидетельствует о неустойчивости и стихийности этого «мирового» состояния (о возможной или приближающейся вихревой стихии — природной или социальной).

Обозначение героев как «он» и «она» оказывается явлением того же — кольцевого, концентрического — порядка: сама форма этих личных местоимений «чертит» те самые круги, о которых идет речь. Более того, именно «он» (герой-призывник) оказывается непосредственно связан с этими кругами, с этим «открытым гласным звуком О». Если присмотреться к речи героев, то станет заметно, насколько часто во внутренней речи молодого человека звучат открытые «о», а в речи героини (как это ни странно) глухие согласные. «Он глядел через плечо...», «он думал: это, конечно, здорово, что она с ним...», «и однажды он убедился, что лучше одному...» — «он привык один» [2, с. 174]. Последняя фраза даже графически выглядит некоей философской смысловой сентенцией (он, один, одиночество, один день), а вводное слово «конечно» явно указывает на нарушение «ею» (а прежде — его одноклассником) привычного одинокого спокойствия молодого героя*.

Даже внешний образ, едва набросанный повествователем, — «парень в потертой и замасленной замшевой кепке», который «крутил педали» и с улыбкой оборачивал свое лицо к девушке — прочитыва-

ется как образ романтического героя в духе Е. Евтушенко с его знаменитыми велосипедами (NB: велосипед — колесо — круговые движения)**. И в данном случае романтизм 1950-х уместно и контрастно накладывается и сплетается с романтизмом 1990-х — тенденция универсализации, о которой шла речь выше, обеспечивает эту «неисторическую» слиянность.

Как уже было отмечено, стремление автора создать образ гармоничной, величественной и прекрасной природы обусловлено попыткой противопоставления войны и мира. В намеренно акцентированном пейзаже Ермакова исподволь, постепенно нарастают по ходу повествования и нескрываясь доминируют в конце рассказа ноты тревоги и будущих потрясений. И, казалось бы, свидание и «весенняя» прогулка молодого человека и девушки должны были бы только усилить их совместную (общую, обоюдную) противопоставленность, контрастность войне, их неприятие военного существования.

Однако, как было замечено выше, уже на первых страницах повествования образ девушки оказывается противопоставлен не только идее войны, но, как ни странно, и образу молодого человека. Богатая звукопись, которую использует Ермаков, неожиданным образом свидетельствует о том, что героиня чужда миру молодого человека (он позвал ее в свой мир, но пока это не ее мир), ее внутренний звуковой ряд оказывается иным, чем у него. Если герой мыслит и выражает себя преимущественно гласными, звуками открытыми, фонетически емкими, свободными и просторными, среди которых «о» оказывается в самой сильной позиции, то девушка говорит у Ермакова с преобладанием «щелевых» и «шипящих» согласных и пронзительных гласных (преимущественно, на «и» или «е»). Если в словаре молодого человека такие слова, как «простор», «дорога», «просе[й]лок», то в речи девушки, даже в описании содержимого ее рюкзака, превалируют слова иного ряда — «институт, конспектировать, труды, читальный зал, институтская библиотека, учебники, традиции» [2, с. 175] и т. п.

Вспоминая о поездке по тем же местам вместе с одноклассником, молодой герой («он») перечисляет все те обстоятельства, которые были чужды ему, которые мешали ему наслаждаться близостью природы. Он упоминает о том, что его школьный приятель «напросился в спутники» и что в результате в ту поездку «все было скверно» — «одноклассник говорил, говорил и смеялся громко, жадно удил карасей, пытался подбить камнем утку, запросто срубал живые осины и твердил, что в лесу нечего бояться, лес — это группа деревьев» [2, с. 175].

Герой завершает свои воспоминания об этом дне с одноклассником: «и всё было скверно, и всё

* «Один он мог бы ночевать и увидеть все. А с нею придется вернуться в город сегодня» [2, с. 175]. Противительный союз «а» и глагол с модальностью «необходимости, вынужденности» оказываются в этой конструкции семантически значимыми.

** В этой связи неисторично звучит и реплика молодого человека «Я готов к труду и обороне» [2, с. 180]. Для современного молодого человека призывы и знаки ГТО — глубокая архаика, поистине «родственная» времени Евтушенко и К°.

было не так» [2, с. 175]. Учитывая «музыкальность» письма Ермакова, нельзя не обратить внимания на итоговую фразу в рассуждениях о девушке, которая теперь рядом с молодым человеком: «Конечно, она не одноклассник. И все-таки» [2, с. 175]. Пржнее «всё не так, всё не так» словно бы отзывается в сегодняшнем «и всё-таки».

Знаменательно, что обилие шипящих звуков вокруг образа девушки находит у Ермакова свою словесную метафоризацию, а точнее — ее опредмечивание: молодой человек в течение многих лет бывал в этих краях и ни разу не встречал змей, но именно сегодня, рядом с девушкой, оказывается змея (еще одно — змеиное кольцо). «Змеи? Я три года здесь... я за три года — ни разу... — И замолчал, увидев слева на кочке коричневатого-зеленого резинового кренделя. Молодая змейка бездвижно лежала на солнечной сухой кочке, можно было подумать, что она мертва, но ее глаза были влажны, и две солнечные точки горели в них» [2, с. 176]. И в этом образе знаменательно все — и удвоенное повторение о «трех годах», и красивый «коричнево-зеленый крендель» (кольцо).

Вряд ли можно предположить, что Ермаков (или герой) сознательно связывал образ девушки с нарастающей тревогой, с неким негативом, который она могла привнести (или привнесла) в его жизнь. Скорее это получилось невольно. Однако в рассказе Ермакова именно женский образ оказывается предвестником будущих бед. Это она только спросила: «А змеи здесь есть?» — как болотная гадина тут же «материализовалась». Это она впервые упоминает об «этой» (из названия цикла ясно — афганской) войне, о которой пойдет речь в последующих рассказах сборника, как становится очевидно, что герой попадет именно на «эту» войну. И в этом смысле девушка оказывается не просто «другой» в сравнении с героем, но отчасти и тоньше его* — она без видимых примет своим внутренним женским чутьем ощущает и предвидит еще незримую опасность**. И именно так автор обозначает один из главных онтологических мотивов неожиданности, незапрограммированности человеческой жизни.

Наряду с символическими цифрами «три», разбросанными по всему тексту, рядом с символическими концентрическими кругами в рассказе постепенно и настойчиво нагнетается атмосфера тревоги. И в этом ряду оказывается неоднократное и устойчивое название этого дня весенней прогулки «последним» днем.

Концентрические круги, которые отчасти знаменовали собой стабильность и вечность природного начала, на каком-то этапе повествования начинают менять свою ролевую функцию и превращаются в предвестников беды, которые замкнут героя и больше не выпустят его оттуда. Герой,

оказавшись рядом с родником, который в русской классической литературе неизбежно являлся поэтическим образом чистоты и свежести недр земли, души земли***, а у Ермакова оказывается пророчащим беду «оком», видит там «дохлую лягушку», о нем расскажет герой, что «нашел в роднике серую птицу с выбитым глазом» [2, с. 177]. Да и само название родника — «Бог Бедуинов» — окажется вовсе не из сказки об Алладине. Для русского слуха в слове «бедуин» вычитывается корень слова «беда», и здесь уже предвидение опережается самим героем (как ясно из текста, это название роднику дал он сам)****. Этот мотив будет усилен и тем, что герой с наслаждением выпьет этой «мертвой» воды (вспомним, «дохлую лягушку» и птицу).

Девушка же в этом эпизоде назовет родник «кровожадным богом» («Кровожадный Бог, — ответила она, брезгливо глядя в родник» [2, с. 177]), как бы давая отсылку-связку к образу того «кровожадного бога», который появится (зримо или ментально) в «военных» рассказах цикла Ермакова.

Любопытно, что в том же эпизоде появится и еще один «геометрический» образ писателя, и теперь его «нарисует» девушка. Если своей речью, словами, наблюдениями герой «рисовал» круги, то девушка (как «другой» герой) рисует крест — она захочет «окрестить» поляну, назвать ее, дать имя. И хотя сама по себе попытка девушки наивна и безобидна, но в контексте всего рассказа она очертит вполне определенный и трагический знак вероятного будущего героя.

В продолжение всего рассказа повествование ведется незримым автором-повествователем, выступающим с объективной и независимой от героя точкой зрения. Сторонность автора-наблюдателя видится хотя бы в именовании героев как «он», «она», «они», «их».

В какие-то моменты повествования оказывается, что зона голоса автора и зона ощущений героя отчасти пересекаются или почти совпадают. Объективная авторская речь обретает характер несобственно-прямой речи.

Но в одном из эпизодов — возле родника — герой неожиданно обретет свой собственный голос, он станет непосредственным повествователем, правда, всего на один момент. «Она почувствовала, что я сомневаюсь, правильно ли сделал, взяв в это, последнее путешествие ее. Мог бы и отказать,

*** Ср. «Русский лес» Л. Леонова или «Привычное дело» В. Белова.

**** Неорганичность и нарочитость этого названия бросается в глаза так же, как и чужеродность сравнения, использованного героем: «Во рту было горячо и сухо, как на родине этих бедуинов с верблюдами» [2, с. 177]. Однако можно предположить, что автор желал перекинуть ассоциативный мост между миром и войной, между русской деревней и афганскими пустынями. Но эта художественная смычка выглядит несколько умозрительной и намеренно нарочитой.

* Хотя, кажется, без осознанной доброй воли автора.

** Герой же (почти по-сказочному) утешает себя тем, что сегодня не так, «как при Царе-Горохе» [2, с. 175].

а не отказал, **мне** хотелось с ней ехать, ведь так же? — так какого черта я дурака ломаю!..»* [2, с. 179].

Можно предположить, что сменой повествователя автор акцентирует внимание на сцене возле родника, где герой сливается с автором, их голоса и точки зрения пересекаются, герой перерастает пределы «анонимного» персонажа. Концентрические круги рассказа находят свой эпицентр — личностное сужение на персонифицированном «я» героя, как бы на некой центральной точке повествования.

Лирическая (субъективная) насыщенность текста достигает апогея. Близость автора и героя работает на преодоление художественности (вымышленности) текста, повествование насыщается реалиями подлинного мира. Не случайно и герой (впоследствии) обретет свое имя в обращении к нему девушки: «Витя»**.

В связи с концентрацией текста вокруг личности главного героя переход в следующий момент повествования к образу птицы, парящей в небе, который, в данном случае, не только является предвестником, но и выполняет функцию отстраненности, метафизический взгляд на происходящее, на неизменную сущность бытия: так было и так будет. «Они ехали по заросшей дороге. Высоко в небе летала птица. В болоте среди сплетения ивовых ветвей отставалась лошадь.

Высоко в небе парила птица. Это была старая, бурая, с пестринами на светлой груди хищная птица. Она описывала круги в синих толщах среди облаков. Далеко внизу серые, желтые и зеленые пятна кружились медленно; вспыхивали лужи. Воздушные потоки теребили перья и омывали серую голову с загнутым клювом. Внизу была переливчатая жидкая земля. Там шумели птицы и лягушки, звенели пчелы и комары, там было беспокойно и жарко. Старая птица плавала в синеве среди облаков, здесь было тихо и прохладно» [2, с. 181–182].

В рассказе Ермакова, весьма кратком по своему объему, появляется и «вставная новелла» — история о старой заблудшей лошади, которую герои случайно встречают в лесу. «Она была приземистая, коричневая, с выпуклыми боками, спутанной гривой и толстыми ногами. Лошадь склоняла свою массивную голову, рвала траву и медленно жевала, озирая луг. Наконец она увидела людей. Лошадь перестала жевать и, наострив уши, раздувая ноздри, вглядывалась в две фигурки среди золотистых цветов. Она поняла, что это не лоси, а люди, оттопырила губы, оскалилась, злобно заржала...» [2, с. 180].

Автор этим вставным сюжетом показывает порочность цивилизованного мира, грубо и болезненно воздействующего на природу. Образ одинокой и больной лошади вызывает чувство жалости, сострадания, а ее раны на теле — ассоциативно на-

страивают на картины будущих растерзанных войной тел молодых солдат. «Комары и слепни сновали по теплой горе (по телу лошади. — *О. К., Е. О.*), покрытой толстой потной кожей, и выскивали, дрожа крыльями, нежные места, и погружали в кожу хоботы, и сосали кровь. Мухи копошились в гноящихся ранках на крупе, ранки были симметричны, круглы и глубоки. Лошадь стояла в кустах; косила свои крупные черные глаза в сторону, втягивала напряженными ушами звуки весеннего душного дня, пришибала хвостом нажавшихся крови сосунов и дрожала, вспоминая людей среди желтых цветов» [2, с. 182]. Автор использует прием физиологического натурализма, выражая мысль о жестокости сущности человека. Образ одинокой натруженной кобылы в этом рассказе оказывается «серединным» — образом между миром людей и миром природы, между миром и войной.

Вслед за сюжетом о лошади особо обращает на себя внимание спор девушки и молодого человека о ружье. Понятно, что в контексте «афганских рассказов» этот подсюжет не мог быть случайным. «Он» рассказывает девушке о том, что когда-то купил ружье для самозащиты, а через некоторое время выбросил его, т. к., по его словам, «даже палка раз в год стреляет», ружье может выстрелить «даже когда не хочешь ни в кого стрелять» [2, с. 187]. «Пред-военные» аллюзии неизменно и последовательно выстраиваются автором в рассказе.

В данном эпизоде автор вновь обнаруживает намеренное противопоставление образов парня и девушки. Парень выбрасывает купленное им ружье, девушка же трижды возвращается в словах к ружью и сетует на его отсутствие. По ее представлениям «хорошо с ружьем» [2, с. 186]. Это может показаться странным, если взять во внимание «первородный», психологический страх женщины перед оружием. Однако автор, таким образом, показывает страх иного рода, девушка боится находиться в лесу, парень в ее понимании не является защитником (он это чувствует, возможно из-за этого и возникают противоречия между ними), а оружие для девушки создает эффект защищенности: «Но как же ты ружье посеял. Плохо без ружья. Волки всякие. И люди могут... Какой-нибудь беглый? А? Здесь часто бывают люди?» [2, с. 185]. Оказывается, девушка (возникает ассоциативная связь с образом лошади) боится людей, жестокость мира уже знакома ей.

Не совсем понятно звучит суждение-вопрос девушки о самой себе: «Я проникательная. Проницательная?», ведь с самого начала ясно, что герой уходит служить, а слово «проницательная» по частотности использования (см. частотный словарь) редко в бытовой речи. Возможно, его появлением в речи юной девушки автор хотел произвести эффект «учености» студентки, она словно пробует новое услышанное слово в своей речи.

И вот, наконец, герои Ермакова достигают райского места — Деревни. В стремлении символи-

* В последнем (фразеологическом) выражении автором (или героем) допущена ошибка: правильное было сказать не «ломать», а «валить» дурака.

** Хотя, кажется, более «сильным» именем героя могло в данном случае оказаться имя самого автора.

зировать художественные детали рассказа автор даже называет ее Деревня, с заглавной буквы.

Места в заброшенной и осиротевшей без людей деревне как будто бы и действительно райские, как их называет молодой человек. «Головки цветов колотили по щиколоткам. Вспугнутые пчелы и шмели, недовольно жужжа, срывались с цветов и, повисев перед лицами, отлетали нехотя в сторону. <...> Листва на кустах плескалась, и травы с цветами валились и вставали. Ветер сушил потные лица и холодил взмокшую одежду. Черные короткие волосы девушки металась и хлестали ее по лбу и щекам. Они взошли на макушку холма. Девушка оглянулась. Внизу бурлили зеленые лагуны, мигали бордовые, фиолетовые и лимонные точки и кляксы. В прозрачных толщах синего дергались жаворонки, и к горизонтам плыли осинобые и березовые острова, и вдалеке висели изумрудные холмы и словые темные леса. Черемуховый куст цвел на западном склоне, дул сильный ветер, и аромат черемухи был едва слышен на макушке Лисьего холма» [2, с. 182–183].

При восприятии этого фрагмента художественного текста вновь обращают на себя внимание красоты изображаемой Ермаковым природы и желание опозитизировать воссоздаваемый пейзаж. И в данном случае его холмы имеют не вершины, а макушки, правда, повторенные уже в третий раз они не выглядят столь поэтично, как в первый. Но писателю удается сохранить живость поэтической картины, и такие обороты, как «листва на кустах плескалась, и травы с цветами валились и вставали», не могут не обратить на себя внимание.

Герой действительно говорит о деревне: «...о, Деревня! о, в Деревне! это рай, и все такое...» [2, с. 183]. Восхищение молодого человека автору удается передать в поэтическом пейзаже, но отсутствие слов в речи героя выглядит несколько упрощенным и обедняющим. «За грибами как-то поехал и набрел на пруды. Карасей, подумал, небось... Еще раз приехал со снастями. Действительно — карасей!.. И — вот» [2, с. 185]. Кажется, умение чувствовать природу должно было наложить отпечаток на умение высказать свои чувства, тонкая поэтическая организация молодого героя должна была найти свое воплощение в его речи. Однако герой не говорит со своей спутницей о философских проблемах жизни и смерти, войны и мира, любви и ненависти. Вполне вероятно, что Ермаков стремится имитировать живую речь своего героя, но, как показывает анализ, отсутствие непроговоренных слов создает обратный эффект.

В изображении деревни у Ермакова снова ощутима тенденция к противопоставлению. Правда, в рамках данного рассказа пока к противопоставлению не войны и мира, а природного и рукотворного. Восторженно и по-прежнему поэтично изображая красоту дикой природы, писатель настойчиво выделяет черты человеческого пагубного влияния на нее. «Деревня цвела. Цвели корявые

вишни, цвели яблони, кусты сирени. Вокруг изб и на огородах тускло желтели вонючие венчики черной белены, пушились яичные одуваны, розовел лабазник, золотилась пирамидальная льнянка. В крапиве висели пурпурные чашки окопника, и первоцветы вытягивали свои бледные губы. Возле замшелого трухлявого колодца цвел развесистый куст боярышника. Трещали скворцы и дрозды, щелкали, звякали, свистели, прыгая с ветки на ветку и соря белыми лепестками, серые лесные птицы. На бревнах изб с пустыми окнами зеленели мхи. На крышах, прогнувшихся, сползших набекрень, росли тонкие осины, березы и ромашки. Пахло цветами, зеленью, гнилью и плесенью» [2, с. 184]. Последний ряд однородных членов у Ермакова особенно показателен — цветы и зелень, гниль и плесень.

Кольцевое построение рассказа Ермакова вновь вынуждает его повторить слова героя о скором уходе в армию, о времени не Царя-Гороха, о 2 годах, а не о 25 годах службы и т. д., т. е. обо всем том, что герой произнес (подумал) в самом начале рассказа и что читателю уже известно.

С одной стороны, повтор уже известной информации позволяет завершить рамочное строение рассказа (это объясняет характер авторского письма), с другой же стороны — обедняет его текст. Автор «проговаривается» о том, что его герой «забыл об этой войне», «как-то совсем забыл...» [2, с. 187], т. е. события сегодняшнего дня герой не держит в памяти, что художественно и психологически поддерживает реалистичность образа юного героя, однако он постоянно вспоминает о службе при Царе-Горохе.

Сомнительным выглядит эпизод «поварства» юной институтки. Откуда у нее, городской жительницы, студентки вуза, завсегда в библиотеки, постоянно вспоминающей о ружье для самообороны, могли быть навыки приготовления каши на костре? При этом Ермаков, подробно описывает, как она умело справляется с костром и котелками, а по окончании готовки добавляет: «Утерев красное мокрое лицо, она взглянула на него: ловко я все делаю, правда?» [2, с. 186]. Возможно, таким образом, автор выражает стремление девушки всеми способами понравиться молодому человеку, обратить на себя его «растворенное в природе» внимание.

К финалу рассказа символичность образного ряда усиливается. Природа, которая в самом начале рассказа породила ощущение величия и «благословения», к последним описываемым событиям набирает все больше и больше тревожных черт и деталей. И финальная приближающаяся гроза становится едва ли не самым грозным предзнаменованием будущих трагических событий. Однако Ермаков пытается уйти от однозначности, и его гроза оказывается «двусоставной» — она предвещает опасность, но она же оказывается и бессильной — не может защитить, преградить путь молодому призывнику.

Предвестием грозных событий (на этом этапе пока еще природных) снова выступает образ птицы. «Опять крикнула старая птица, и тут же донесся далекий тугой звук. Через мгновение звук повторился» [2, с. 187]. Эпитет «старая» в отношении к крику птицы в данном случае психологичен: знать о возрасте птицы герой не мог, но автору необходимо сконцентрировать ощущение тревоги, и крик «старой птицы» словно бы добавляет мудрости и весомости в пугающий звук.

Обращает на себя внимание умение Ермакова интриговать, увлекать, отчасти даже «пугать» читателя. Писатель умеет изображать звуки, придавать им налет таинственности и неоднозначности. Так, «тугой» звук, донесшийся издалека, мог быть звуком каким угодно (только фантазия читателя могла бы определить границы предполагаемого источника звука). Но Ермаков не «разгадывает» его, не поясняет его этимологии, он оставляет героев и читателя с ощущением тревоги и затаенного страха. Эта таинственная неоднозначность звуков Ермакова будет успешно и художественно работать в его последующих рассказах («Благополучное возвращение»).

Итак, многозначное (полисемичное) слово «гроза» становится знаком тревоги и неизвестности: «Гроза? — спросил себя неуверенно он...» [2, с. 187]. И, кажется, данное объяснение молодым героям «тугого звука» могло быть вполне логичным и оправданным. Однако писатель замечает: «Небо над Деревней и рощей было чистое» [2, с. 188]. Писатель сознательно держит читателя в напряжении, формируя чувство тревоги, подготавливая «не-мирное» развитие последующих событий в других рассказах «афганского» цикла. И контрастное (почти графическое) воспроизведение красок природы в финальной части рассказа становится ему поддержкой: после многоцветья разнообразных и ярких цветов к финалу рассказа у Ермакова доминируют контрастные «черный» и «белый» — «черные обрывки плетней и белые сады» [2, с. 188]. В свою очередь и они (метафорически, ассоциативно) подытоживают события, подводят черту под жизнью и судьбой молодого героя.

Ожидание грозы в девушке вызывает чувство радости. Писатель старается найти психологические детали, которые бы обнаруживали нежелание героини расставаться с героем, желание охранить его (подобно «Охраняющему» над входом в старый дом) от неизбежного и неотвратимого ухода в страшное будущее. Услышав раскаты грома, девушка (по словам автора) «радостно улыбнулась» [2, с. 188], а в следующую минуту вдруг подумала о том, что «в Индии... эти, тропические ливни... неделями» [2, с. 188]. Вначале эта мысль молодой героини может показаться странной и нелепой, но писатель, с одной стороны, хочет «намекнуть» на восток, восточное направление (куда, вероятно, и отправится служить молодой герой), а с другой стороны — обнаружить наивную надежду девушки на то, что «дороги развезет» так, что юноша никогда и никуда от нее

не уедет*. Однако и сама героиня Ермакова осознает свою беспомощность — «она беспомощно глядела в небо над рощей, но небо все было чистым» [2, с. 188].

Прозвучавший в финале рассказа вопрос-предложение молодого героя вернуться в эти места через два года, т. е. после его службы в армии, словно бы замыкает еще одно кольцо — герои в будущем могут снова оказаться здесь, снова, по тому же кругу, пройти эти места, пережить те же чувства. И это предложение героя у Ермакова снова оказывается «открытым», неоднозначным — читателю не дано знать, вернется ли герой назад и можно ли будет повторить «весеннюю прогулку».

Правда, у внимательного читателя возникает и еще одно сомнение, спровоцированное самим писателем. Возникает вопрос: если в начале повествования герой так настойчиво возвращался к своему одиночеству, оберегал его, лелеял и раздражался на любое присутствие постороннего человека (будь то одноклассник или девушка), то не захочет ли он вернуться сюда через два года один, как прежде, и пережить всю полноту своего личностного уединения. Однако высказанное предложение молодого человека к финалу рассказа порождает еще одно прочтение, кажется, более важное. Мудрый, взрослый и опытный автор-повествователь как бы с высоты своих лет дает герою понять, что одиночество — заблуждение, что юношеские мечты о свободе и мальчишеской независимости отойдут назад и герой (вскоре) повзрослеет, осознает жизнь глубже и полнее.

Последний брошенный на молодого человека взгляд девушки (теперь ее глазами автор изображает событийный ряд), кажется, уже вполне однозначно свидетельствует о трагической судьбе молодого героя: «Он уходил все дальше, делался все тоньше и призрачней. Солнце светило на березы. Резко чернели на белых стволах трещины, наросты и крапины. Над рощей кружила старая хищная птица» [2, с. 189]. Цветовое — черно-белое — оформление последнего «видения» еще в большей степени нагнетает тревожность обстановки, прогнозирует трагическую развязку последующих событий, предсказывает печальный итог судьбы героя.

Таким образом, первый рассказ цикла «Афганские рассказы», оказываясь весьма далеким от событий Афганской войны, всем своим строем и образной системой, символическими мотивами и знаками подготавливает трагическую доминанту последующих рассказов. «Безымянный» герой (только однажды названный по имени) оказывается собирательным, совокупным, обобщенным образом того солдата или офицера-афганца, который предстанет в последующих рассказах Ермакова. Он будет носить различные имена, совершать различные

* Исполнение данного сюжетного хода Ермаковым могло бы быть выполнено, вероятно, и более тонко, но стремление автора к углублению психологизации не может не быть означенным.

поступки, проявлять смелость или слабость, с ним будут связаны маленькие личные победы (имя «Виктор» означает «победитель») или, наоборот, промахи и ошибки, но читателю будет ясна его предыстория, его прошлое, его наивность, восторженность, простота и доверчивость. Любой поступок любого последующего героя Ермакова найдет свое оправдание и объяснение через этот первый — экспозиционный — рассказ. Автор как бы говорит в этом тексте о каждом из тех, кто выйдет на первый план в других рассказах, и этот рассказ становится обобщенной биографией каждого его «афганского» героя. Судьба Вити выписана Ермаковым таким образом, что в последующих событиях он может поступить по-разному: он может быть мужественен и силен, как сержант Евгений (рассказ «Н-ская часть провела учения»), он может быть слаб и доверчив, как пленный солдат (рассказ «Марс и солдат»), он может выжить или погибнуть, как герои рассказа

«Пир на берегу фиолетовой реки» или «Занесенный снегом дом» и др. Другими словами, экспозиционная функция рассказа «Весенняя прогулка» выполнена им сполна: от начала цикла до его конца в сознании читателя остается надежда на еще одно (композиционное и тематическое) кольцо, которое должно будет возникнуть к финалу цикла в связи с возвращением/невозвращением героя, в связи с ожиданием обещанной совокупным героем новой «весенней прогулки».

Литература

1. Баяшко А., Гордиенко А., Гордиенко А. Энциклопедия символов / под ред. О. Перзашкевича. М.: Эксмо, 2007. 766 с.
2. Ермаков О. Возвращение в Кандагар. М.: Эксмо, 2007. 196 с.
3. Значение чисел. URL: ru.wikipedia.org
4. Сухих И. Н. Мы были на войне, которой не было // Литературное обозрение. 1991. № 10. С. 55–59.

УДК 82.161.1

Ключинская О. В., Округина Е. Д.

Ольга Валерьевна Ключинская — кандидат филологических наук,
Дальневосточный государственный университет
Email: oleka_k@mail.ru

Екатерина Дмитриевна Округина — магистр РГПУ им. А. И. Герцена,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: ekaterina.okrugina03@gmail.com

**ОБРАЗНО-ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА ВОЕННОГО
РАССКАЗА О. ЕРМАКОВА «ЖЕЛТАЯ ГОРА»***

В статье на примере рассказа Олега Ермакова «Желтая гора» (1989) прослежены образы и мотивы, образно-цветовая и орнитологическая символика наррации, рассмотрены интертекстуальные связи рассказа (И. Бунин, М. Булгаков, А. Вампилов), сопоставлена поэтика названных произведений. Показана традиционность подхода О. Ермакова к изображению событий военного времени и одновременно подчеркнуто символично-цветовое своеобразие его рассказовой наррации.

Ключевые слова: О. Ермаков, военная проза, афганские рассказы, образно-цветовая символика, традиция и новаторство.

Klyuchinskaya Olga V.

Candidate of Philological Sciences, Far Eastern State University
Email: oleka_k@mail.ru

Okrugina Ekaterina D.

master's student at the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, Russian Christian Academy for Humanities
named after Fyodor Dostoevsky
Email: ekaterina.okrugina03@gmail.com

**FIGURATIVE AND COLOR SYMBOLS OF O. ERMAKOV'S MILITARY STORY "THE YELLOW
MOUNTAIN"**

Using the example of Oleg Ermakov's short story "The Yellow Mountain" (1989), the article traces the images and motifs, figurative-color and ornithological symbols of the narrative, examines the intertextual connections of the story (I. Bunin, M. Bulgakov, A. Vampilov), and compares the poetics of these works. The traditional approach of O. Ermakov to the depiction of wartime events is shown, and at the same time the symbolic and color originality of his narrative is emphasized.

Keywords: O. Ermakov, military prose, Afghan stories, figurative and color symbols, tradition and innovation.

Рассказ «Желтая гора» является одним из ранних рассказов Олега Ермакова (1989) [5, с. 134–173]. Название рассказа изначально задает главный «цвет» произведения. Желтый цвет символизирует солнце, тепло, гармонию, которую ищет и не может найти главный герой Прядильников, вернувшийся с Афганской войны. Ему снится сон: «Было сухо, тепло и желто. Тело было легкое. Странная женщина, вросшая в землю, кормила его с рук красными ягодами. Белый пушистый ком прижимался к щеке, теплый, тяжелый ком. И раздался взрыв. Прядильников закричал и проснулся» [5, с. 134]. Сон героя олицетворяет потерянную гармонию жизни, которую разрушила война. В конце рассказа мы узнаем, что «странная женщина» — это калина, «белый ком» — кролик, а «желтая шелестящая гора» [5, с. 173] — это то место, куда в детстве главный герой убежал со своим кроликом, которого родители хотели вы-

кинуть из дома. «Он нашел в полях гору, поросшую дубами, и прожил на ней два дня. На вторую ночь кролик исчез. Наверное, кролик почувствовал, что утром придут люди. И удрал. И правильно сделал. Может, и до сих пор живет на воле, если лисы не съели. А мальчишка не почувствовал и не удрал, и с ним черт знает что сделали» [5, с. 170]. Образ горы является спасением героя, возвращением в детство; гора как защита от людей и общества, в котором принято жить по жестоким законам.

Символика цветовой гаммы сна привлекает внимание. Так как сон героя являет собой явление положительное (представление о гармонии), то в данном контексте цвета рассматриваются нами в их положительном значении. Желтый цвет обозначает состояние, связанные с позитивной энергетикой: свет, солнце, Бог, мудрость, праведность, бессмертие. Красный — концентрация энергии, обеспечение

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 26–18–00073, <https://rscf.ru/project/26-18-00073/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

плодородия, здоровья, защиты. Белый — свет, тождественный солнечному свету, божество, благо, жизнь, полнота бытия, покой, безмятежностью мир, тишина, чистота [8].

Герой просыпается утром, и желтый, теплый цвет сопровождает его: «На улице было солнечно», «теплая осень», «яйца», «кусочек сливочного масла», «в желтую пенную лужицу выскользнули три яйца, выпуклых, бледно-желтых, подернутых прозрачной слизью» [5, с. 134], «запорожец песочного цвета» [5, с. 136], «крыжий папоротник», «солома», «луна» [5, с. 172], «утро было желтое», «падали желтые листья», «желтели березы» [5, с. 173].

«Птицы с белыми шеями расхаживали по степи, они были черны, степь зелена, спали горы и стадо зеленых черепах (бронетранспортеры), небо на востоке светилось ало» ([5, с. 167]; выд. нами. — О. К., Е. О.). Автор не рассказывает, где именно происходили описанные события, с какой войны вернулся герой, однако с помощью цветописы в тексте прочитывается страна — Афганистан, флаг которой имеет три этих цвета: черный, зеленый, красный.

Цикличное построение, троекратность (рассказ начинается сном о желтой горе, сон повторяется и завершается поисками героя этой горы, которые не приводят ни к чему, кроме сна — смерти; три раза герой вспоминает про убийство журавлей) являют собой еще один пример характерной черты, объединяющей все рассказы Ермакова. В частности, рассказ «Желтая гора» сюжетно продолжает рассказ «Благополучное возвращение» («Хеппи-энд») [5, с. 311–331], где главный герой преодолевает опасную дорогу с войны домой. Основная идея «Благополучного возвращения» раскрыта в «Желтой горе»: потеря смысла и гармонии в обычной жизни после того, что солдат пережил на войне. Цикличность символизирует бесконечное вращение, движение героя к потерянной гармонии.

Рассказ наполнен реалиями мирной жизни героя (после войны), однако, чтобы раскрыть образ войны, Ермаков использует такие композиционные и пространственно-временные приемы как рассказ в рассказе (написанная героем рукопись «Армейская оратория»), воспоминания и сны героя о войне. В «Армейской оратории» описывается жизнь солдат в армии, дедовщина, ложные идеалы и цели войны:

«Первым выступал начальник штаба нашего полка, майор Акимов. Он сказал: миролюбивая внешняя политика, но когда соседу плохо, и вот мы здесь, напряженные будни, происки империализма, необъявленная война, потери, трудности, славные Вооруженные силы, рожденные в огне, традиции, высокий боевой дух, патриотизм, отличники боевой и политической подготовки, десятки успешных операций <...> но несмотря на славные традиции <...> бьются в нашей жизни враждебные социализму уродливые пережитки прошлого, как стяжательство и взяточничество <...> бюрократизм и бездушное отношение к людям, и вот отдельные несознательные элементы,

прямо скажем, преступные элементы, позволяют себе физически и морально унижать человека!..

Я сидел в первом ряду и слушал. Я подумал: а может, мне... <...> Я не встал и ничего не сказал. После майора выступали штабисты, они говорили то же самое, что и Акимов <...> Старослужащих, причастных к побегу молодого солдата, посадили. Но остальные “деды” почему-то не образумились и продолжали физически и морально унижать “сынов”» [5, с. 151–152].

Герой поднимает проблему «дедовщины» и порядков в армии, говорит, что это только «полуправда» происходящего: «На самом деле было хуже» [5, с. 152], поясняет своей сослуживице Марине, прочитавшей текст, что название «оратория» является производным от слова «оратор» — человек, обладающий даром речи, красноречивый, умеющий красиво говорить то, что не всегда соответствует действительности. По звучанию оратор соотносится с прокуратором, а с помощью слова «рукопись» и строки из рукописи «новозаветная тьма покрывала наш палаточный городок» [5, с. 145], (ср.: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город» [2, с. 317]) автор аллюзийно возводит главного героя до Мастера («Мастер и Маргарита» М. М. Булгакова [2]), который тоже не смог противостоять обрушившейся на него советской действительности. Так и в «Желтой горе»: «— Это я даже не буду передавать в Облит, Федор, — сказал редактор, входя и протягивая рукопись Прядильникову. — Разорвут. — Так я и думал, — ответил Прядильников. — Понимаешь... — Понимаю, что я не советский, что ли. — Ну, ты не обобщай. И не расстраивайся. Вот. И знаешь, пиши-ка в стол пока. Когда-нибудь, быть может... гм. А сейчас — увы» [5, с. 144].

Образ горы возникает не только во сне, но и в воспоминаниях героя о его военном друге, которого он потерял (погиб во время военной операции): «Только один человек, желанный всегда, днем и ночью <...> понимавший все с полуслова...» [5, с. 164]. Образ горы связан у Ермакова с «горбоносый длинным лицом» друга, с которым главный герой прятался на горе мрамора возле полигона: «Иногда нам удавалось уйти туда; устраивались среди облитых солнцем глыб, снежных глыб. Снежные глыбы, солнце светит, больно смотреть на мрамор, он раскрывает книгу и читает вслух Бодлера, бродягу Рембо, Верлена, Бунина, Блока, Евтушенко <...> он здорово читает потому, что сам пишет стихи <...> я лежу на теплых камнях <...> смотрю вниз, на полк, на степь, на далекие южные горы <...> “Я человек, как Бог, я обречен познать тоску всех стран и всех времен”» [5, с. 166–167; цитата из стихотворения И. Бунина «Собака» [3]].

Птица как образ-символ встречается во многих рассказах Ермакова, например, в рассказах «Весенняя прогулка» [5, с. 174–189], «Занесенный снегом дом» [5, с. 260–272]. Символические образы птиц заключают в себе признаки птиц хищных (а значит,

предвещающих беду) и кротких (являющих собой человеческие души). Финал рассказа Ермакова остается открытым: «Большие черные птицы ждали, повернув к нему лица» [5, с. 173]. Это птицы, которых убил прапорщик, подняв ложную тревогу: «...А горы спали <...> было тихо, тепло. Но скрипнула крышка люка, из бронетранспортера высунулся прапорщик, он зевнул, окинул взглядом степь и замер, увидев черных журавлей, на миг он скрылся и, пригибаясь, пошел в степь с автоматом, часовые следили за ним, птицы заметили его, вытянули шеи, застыли, прапорщик опустил на колено, приставил приклад к плечу, склонил набок голову, прицелился, птицы побежали, подпрыгивая и плеща крыльями, стая взлетела, бледно-красная очередь пронеслась над степью впиалась в черную стаю. Часовые смотрели молча. Это была первая операция Прядильникова, он трусил <...> но рейд проходил спокойно, без единого выстрела, и вот этим утром второго дня Прядильников услышал стрельбу и увидел смерть: прапорщик опустил на колено, склонил набок голову, прицелился, и трассирующая очередь, трассирующая, трассирующая...» [5, с. 153]. Этот сон-видение повторяется в рассказе трижды. В третий раз мы узнаем, что герой (пусть и по приказу) тоже стрелял в журавлей: «Стая взлетела. Бледно-красная очередь пронеслась над степью и врубилась в стаю. Один из часовых снял с плеча автомат и, не целясь, выпустил короткую очередь. Второй и третий часовой тоже схватились за автоматы и начали стрелять. И Прядильников снял с плеча автомат и выпустил две длинные трассирующие очереди <...> Журавли улетели. Несколько птиц неподвижно лежали в степи. Две, ломая крылья, кувыркались в траве. Часовые побежали, добились их прикладами и приволокли за ноги к колонне. Прапорщик и солдаты склонились над растрепанными птицами, отыскивая раны и споря, куда вошли и откуда вылетели пули» [5, с. 168]. По народным поверьям убийство журавлей приводит к беде, журавль считался посланцем богов, птица имела культовое значение. Черный журавль обозначает бессмертие, долголетие [6].

Следовательно, можно предположить, что герой, не найдя горы, убивает себя: «Зазубренный горизонт срезал уже половину солнечного шара, когда сидевший на дороге возле автомобиля человек услышал хлопанье крыльев <...> Он отложил автомат (о котором ранее не было сказано ни слова; выд. нами. — О. К., Е. О.), встал и пошел. Он медленно сходил с горы. Он плавно спускался с горы. Он бесшумно шел вниз. Впереди прыгал белый кролик. Птицы увидели их и замерли. Они не улетали» [5, с. 173]. «Лица» птиц, образы кролика, леса, горы нужны автору для того, чтобы привести читателя к истокам, туда, где не может быть войны, к природе, к основной мысли рассказа и, в дальнейшем, всего творчества Ермакова: гармония для человека в природе, единство человека и природы. Значит, разрушая

природу, мир, герои, по мысли автора, разрушают себя и тщетно ищут потерянную гармонию.

В тексте Ермакова присутствуют и другие птицы — сороки. «Прилетела сорока. Посидела на клене, осмотрела мальчишку и кролика, треснула: караул! — улетела и вскоре вернулась с тремя подругами, все вместе они уставились черными глазами на мальчишку и кролика. Он швырнул в них сучок, они хором крикнули: караул! — и унеслись прочь» [5, с. 173]. Сорока являлась как посланником богов, так и птицей богини смерти Гелы. В Европе она — вестник беды, В Азии — податель счастья, духовное существо, которое дружно с людьми [9]. В данном контексте сороки как будто предупреждают мальчика об опасности, но герой прогоняет их.

Автор в начале рассказа подробно описывает будни героя. Прядильников характеризует себя как «вечно надутая цаца» с практически всегда плохим настроением [5, с. 135]. Ермаков выстраивает повествование так, что лишь постепенно мы узнаем, что герой являлся участником боевых действий: об этом свидетельствует его хромота, запорожец-«броневик» [5, с. 136], отношение к рок-песне («лучше лежать на поляне с подругой и банкой пива, чем играть в игры взрослых идиотов <...> если ты не успел свихнуться от речей и призывов пузачей в цилиндрах, иди к нам...» [5, с. 135–136], «“Хорошо, — подумал Прядильников. — Только наивно, ребята. Дяди в цилиндрах вдруг поругаются, обзовут друг друга козлами и пришлют вам повестки. И никуда вы не денетесь, пойдете защищать честь цилиндров и выпускать кишки братьям во Роке”» [5, с. 136], нежелание выступать на собрании, посвященном 23 февраля, орден, который он якобы сдал в починку и, наконец, его рукопись «Армейская оратория», сны и воспоминания.

А. Агеев в статье «Бесконечное возвращение» [1] выделяет «жесткую антимиталитаристскую сатиру, саркастический смех над привычной “военно-патриотической” натугой» [1, с. 42] в рассказе: «Завсепеч (зав. сектором печати. — О. К., Е. О.) начал подсказывать, что нужно и как нужно» (для выступления на собрании в честь 23 февраля): «наш народ столько лет живет под мирным небом, а тебе, твоим сверстникам выпала... э-э... выпало... выпала, то есть обстоятельства так сложились, что вам... вас позвал интернациональный долг с оружием в руках защищать весеннюю революцию братского южного соседа, и вот вы оказали эту помощь, не мог бы ты прийти с орденом, чтобы мы могли полюбоваться и удостовериться, что на смену нам идет достойная смена, традиции, интернационализм. Испания, герои революции, южные рубежи, американцы не дремлют, что где плохо лежит, они тут как тут — цап! — но вы не дали этим коршунам и ястребам расклевать юную революцию, террор, бандиты, происки, отвага, честь, русское оружие, солнечному небу — да! да! да! — ядерному взрыву — нет! нет! нет!» [5, с. 138]. Агеев говорит о стилистически

правильном подборе автором «стереотипных идеологем» для создания эффекта бессмысленной «идиотической речевки» [1, с. 42]. Критик замечает, что Ермакова интересуют проблемы, в первую очередь, человека, побывавшего на войне, «проблемы более сложные, более “интимные” <...>, например, как с этой войны вернуться» [1, с. 43].

Прядильников «хромоногий прокурорский ху-досочный молодой человек» [5, с. 137], никому и ничему не верит, страдает от головной боли, пьет, работает в издательстве партийной газеты, но каждый раз приезжая на работу, думает: «Не туда приехал» [5, с. 136]. Ему чужды «степенные мужчины в костюмах и при галстуках», «просторный вестибюль с зеркалами», «Прядильников почувствовал неловкость, как если бы он незваным гостем заявился на пир, к тому же на пир иностранцев. Он прошел мимо милиционеров, глядя в сторону. Так и не научился барски кивать им, а братски — не мог» [5, с. 137]. Он неудовлетворен своей жизнью и тем, чем занимается, постоянно спрашивает себя: «на своем ли ты месте, Федя?» [5, с. 155]. Проблема вины советского государства за искалеченные судьбы своего народа является одной из главных в этом рассказе. Советские реалии являют действительность жизни героя: война, цензура в Советской литературе [5, с. 139–140, 144], статья «о военно-патриотическом воспитании в школах» [5, с. 143], над которой работал Прядильников, неустроенное, несчастное общество (хулиганство, пьянство).

Манера повествования, тип героя рассказа аллегорично отсылает нас к пьесе «Утиная охота» [4, с. 209–310] А. Вампилова и к его «потерянному герою» — герою своего времени Виктору Зиллову. Образ Прядильникова из «Желтой горы» сопоставим с образом Зилова. Обозначим общие черты: разрушение человеческой души, ранняя душевная усталость, опустошенность, разочарование, изжитость. Однако если Зиллов ощутил все это в себе без видимых внешних причин (как будто бы из-за своего характера — «все так живут»), то для Прядильникова гармония и гуманистический смысл жизни исчезли на войне.

Основной образ смерти в «Желтой горе» — это гибель птиц (журавлей), для Зилова же единственной отдушиной в его жизни была утиная охота, но именно на нее (т. е. на убийство птиц: «Они-то все-таки живые», — скажет Зиллов) он так ни разу и не попал. И в этом герои различных авторов отчасти являются антиподами, а отчасти — единомышленниками: Зиллов стремится на охоту, а Прядильников уже оказался на «охоте» (ему убийство птиц видится в повторяющемся страшном воспоминании о войне).

Не-равнодушие к жизни, к другим людям, к природе, вот то, что отличает Зилова и Прядильникова от их окружения:

«Официант. <...> Влет — бей быстро, но опять же полное равнодушие... Как сказать... Ну так, вроде бы они летят не в природе, а на картинке.

Зиллов. Но они не на картинке. Они-то все-таки живые.

Официант. Живые они для того, кто мажет. А кто попадает, для того они уже мертвые. Соображаешь?» [4, с. 290].

Система образов, место действия, отношения между сослуживцами в «Желтой горе» синонимичны отношениям персонажей в пьесе «Утиная охота». Место действия рассказа Ермакова — издательство, в «Утиной охоте» издательство находится рядом с центральным бюро технической информации, где работает Зиллов. Туда приходит наивная девушка Ирина, перепутав бюро с издательством. В Марине из «Желтой горы», влюбленной в Прядильникова, находим те же черты характера и созвучность имени, что и у Ирины из «Утиной охоты». Лиза-Луиза соотносится с Верой, для которой все мужчины Алики. И это не все, но наиболее яркие соотносительные параллели.

Главные герои Вампилова и Ермакова в отношении с женщинами, кажется, ведут себя по-разному: У Зилова есть жена, любовница (Вера) и новая пассия Ирина, кажется, что он пользуется женщинами. Хотя это различие — внешнее. Отношение Зилова к женщине на самом деле значительно глубже и серьезнее: именно жене (хотя и в абсурдной ситуации — будучи за дверью) Зиллов пытается поведать свою сокровенную мечту. И Прядильников неоднозначен: он испытывает симпатию к более зрелой, опытной женщине Луизе, не обращает внимания на робкие чувства Марины, на ее любовь-заботу, однако доверяет Марине (а не Луизе) прочитать свою рукопись: «Марина и Прядильников сидели за своими столами и молча писали. Марина иногда бросала на Прядильникова быстрые взгляды. Он ей казался сегодня особенно худосочным и уставшим, ей хотелось покормить его. Ей хотелось отобрать у него сигареты. Ей хотелось обметать суровой ниткой измочаленные края его джинсов. Ей хотелось погладить его хромоту» [5, с. 154]. «У Луизы залучились глаза. Лучше бы ты Марину пригласил. Марину? А что Марина? Что, что — разуй глаза и увидишь, что. Ну, так что, ко мне? — спросил Прядильников. Настырный, сказала Луиза, томно закатывая глаза. В следующий раз, Федя, сегодня никак не могу» [5, с. 164]. Прядильников понимает, что ему проще общаться с Луизой без обязательств, чем давать надежду Марине на будущее, которое для героя после войны стало мертвым и равнодушным.

И в отношении к работе герои Вампилова и Ермакова внешне одинаковы: они не воспринимают всерьез замечания начальства, бесстрашны и безответственны, но Прядильников таков, потому что «не на своем месте» после войны, а Зиллов — как будто сам по себе (Вампилов не столь прямолинеен в объяснении этиологии болезни героя, как Ермаков). Но и это только поверхностный план.

Другими словами, Зиллов и Прядильников сопоставимы и сравнимы в том плане, что они оба

понимают и осознают «неправильный у жизни ход». Другое дело, что у талантливого и психологически тонкого Вампилова разъяснения внешнего поведения Зилова сокрыты в тексте и подтексте. У Ермакова всё более просто и прямолинейно. Зилов мучим несовершенством мира и себя без видимой причины, герой же Ермакова страдает именно потому, что он познал и понял смысл и цену жизни на войне. За два года он осознал ценности мнимые и подлинные, оттого и возвращение его в обычную жизнь оказывается для него затрудненным. А психологически больному герою Вампилова трудно не просто возвращаться в жизнь, а жить этой жизнью. Глубина Вампилова в этом смысле более непостижима и более философична. Но Ермакову в свою очередь удалось нащупать это «болеющее взросление» героя именно на войне, ощутить разрыв внутри натуры героя всего за два года его воинской службы. Герой Вампилова страдал в обыденной ситуации, герой Ермакова познал это страдание в ситуации экстремальной.

Редактор называет Прядыльникову «Федор — синие брызги» [5, с. 159]. «Синие брызги он одолжил у Есенина, своего любимого поэта» [5, с. 142], что выражает мысль автора о деревне как о рае для человека: «В деревню. Парное молоко, рыбкака <...> Охота на зайцев, банька, огород, стадо бешеных быков — рай» [5, с. 159]. И в этом тоже ощущается некая потаенная (может быть, неосознанная современным писателем) связь с произведениями драматурга-деревенщика, с его (или их — деревенщиков) извечными поисками «обетованной земли» именно среди живой первозданной природы, в деревне, в нетронутой цивилизацией (и войной) старине.

Кроме того фраза Прядыльникову «Просто я решил стать ангелом» [5, с. 141] создает аллюзийную связь с «Провинциальными анекдотами» Вампилова, а именно с анекдотом «Двадцать минут с ангелом» [4, с. 349–376], что раскрывает инаковость героя по отношению к остальным. Герой неоднократно на протяжении всего повествования пытается вспомнить, что ему снилось. А когда вспоминает, находит свой выход, свою вечность в образе желтой горы.

Интересны и числовые значения в рассказе Ермакова. Четыре сороки, четыре часовых (главный

герой — четвертый), четверо солдат, четвертый этаж, где находится издательство. Число 4 характеризует окружающий физический мир: 4 элемента — земля, воздух, огонь, вода, 4 времени года, 4 фазовых состояния вещества, то есть в числе 4 есть элемент устойчивости, приземленности. На Востоке 4 является несчастливым числом, так как слово произносится почти одинаково со словом смерть [7].

Число 3 (три яйца, три бутерброда, триколор, троекратное повторение воспоминаний о журавлях, троекратный сон о желтой горе) обозначает трехмерное пространство, Святую Троицу, триединство человека: дух, душа, тело; троичность мироздания, три пути, круг, бесконечность бытия [7].

Число 2 (два журавля, два лифта, две чашки чая) указывает на двойную природу: единство и противоречие. Инь и ян, добро и зло, война и мир, две ипостаси богочеловека: божественная и человеческая [7].

Таким образом, в рассказе О. Ермакова «Желтая гора» находим различные аллюзийные параллели, символы и образные ряды. Центральной мыслью рассказа является онтологический вопрос о смысле жизни вообще, и о жизни после войны в частности. Образ нового потерянного героя своего времени, человека, обреченного «познать тоску всех стран и всех времен» [3, с. 127; И. Бунин «Собака»], совсем не нов в русской литературе, однако в данном рассказе образ рассматривается через призму событий Афганской войны, бессмысленность и «безнаградность» (при наличии наград) которой и порождает новое «потерянное» поколение.

Литература

1. Агеев А. Бесконечное возвращение // Литературное обозрение. 1990. № 7. С. 40–46.
2. Булгаков М. Мастер и Маргарита: Роман, рассказы. М.: Эксмо, 2009. 445 с.
3. Бунин И. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1981. 396 с.
4. Вампилов А. Старший сын: Пьесы. Рассказы. М.: Эксмо, 2006. 284 с.
5. Ермаков О. Возвращение в Кандагар. М.: Эксмо, 2007. 196 с.
6. Журавль. URL: ru.wikipedia.org
7. Значение чисел. URL: ru.wikipedia.org
8. Символика цвета. URL: www.mironovacolor.org
9. Сорока. URL: ru.wikipedia.org

УДК 82.161.1

Овсянникова Е. П.

Екатерина Павловна Овсянникова — аспирант, МГУ им. Н. П. Огарёва

Email: ovsyannikova-kate@yandex.ru

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА ВОЕННЫХ ПОВЕСТЕЙ 1940–1950-Х ГОДОВ

В статье рассматривается военная проза 1940–1950-х годов, тяготеющая к традиции романа воспитания. В результате установлено, во-первых, что путь становления героя проходит в ключевых хронотопах дороги, дома, локализованного в кругу семьи, и войны, ограничивающей его жизнь конкретным батальоном или частью. Во-вторых, время внутри хронотопа войны растягивается и замедляется, поскольку становление героя представлено не в масштабе конкретного временного периода, но в рамках самой войны, в связи с чем внутренняя метаморфоза персонажа, его перерождение занимает короткий временной промежуток. В-третьих, в становлении и воспитании героя военных повестей хронотоп выполняет несколько важнейших функций: пороговую, инициальную, регулируемую. В-четвертых, эсхатологическая граница, связанная с острым переживанием героем-командиром смерти, отсутствие рефлексии и постоянные испытания определяют его развитие как личности решительной, смелой, способной принимать решения и руководить коллективом.

Ключевые слова: отечественная военная проза 1940–1950-х годов; традиция Bildungsroman в военной прозе; традиции соцреализма в военных повестях; субжанр романа перевоспитания.

Ovsyannikova Ekaterina P.,

Post-Graduate Student, Ogarev Mordovia State University

Email: ovsyannikova-kate@yandex.ru

THE SPECIFICITY OF THE CHRONOTOPE IN MILITARY NOVELLAS OF THE 1940s-1950s

The article examines the military prose of the 1940s-1950s, which tends towards the tradition of the Bildungsroman (novel of formation). The aim of the research is to identify the specifics of how the Bildungsroman tradition is refracted in Soviet military prose of the 1940s-1950s. As a result, it has been established, firstly, that the hero's path of development takes place within the key chronotopes of the road, home, localized within the family circle, and war, which limits his life to a specific battalion or unit. Secondly, time within the chronotope of war stretches and slows down, as the hero's development is presented not on the scale of a specific time period, but within the war itself, in connection with which the character's internal metamorphosis, his rebirth, occupies a short period of time. Thirdly, in the formation and upbringing of the hero in war novellas, the chronotope performs several crucial functions: threshold, initiatory, and regulatory. Fourthly, the eschatological boundary, associated with the commander-hero's acute experience of death, the absence of reflection, and constant trials, determines his development as a decisive, brave personality, capable of making decisions and leading a collective.

Keywords: Soviet military prose of the 1940s-1950s; The Bildungsroman tradition in military prose; Socialist Realist traditions in military short novels; subgenre of re-Bildungsroman.

Учитывая справедливое замечание М. М. Бахтина о том, что роман воспитания находится в процессе постоянного становления [1], пристальный интерес отечественного и западного литературоведения к проблеме жанра и вопросам жанрообразования [6], актуальность нашего исследования очевидна. Она обусловлена необходимостью анализа традиции романа воспитания как наиболее «востребованной» разновидности романа в русской словесности — от XIX столетия к последним десятилетиям, что позволит уточнить представление о его генезисе, выявить этапы его становления, специфику Bildungsroman в разные исторические периоды развития отечественной прозы. Весьма примечательна в этом контексте военная проза 1940–1950-х годов, соединившая в себе, как это ни парадоксально, опыт соцреализма и традицию Bildungsroman.

Целью настоящего исследования явилось выявление специфики хронотопа военных повестей, тяготеющих к традиции Bildungsroman. Материалом

статьи послужили военные повести 1940–1950-х годов, продолжающие традицию романа воспитания: «Орлы над Хинганом» Г. Маркова, «Ночь полковника» Г. Березко, «Батальоны просят огня» Ю. Бондарева, «Двое в степи» Э. Казакевича, «Честь смолоду» А. Первенцева, «Зеленый луч» Л. Соболева, «Алексей Куликов, боец» Б. Горбатова.

Ключевыми методами нашего исследования являются, во-первых, метод целостного анализа художественного произведения, благодаря которому отечественная военная проза рассматривается в единстве поэтики и проблематики; во-вторых, сравнительно-исторический, который позволил нам сопоставить повести избранных прозаиков; в-третьих, типологический метод, с помощью которого мы выявляем типологию функций хронотопа в военных повестях 1940–1950-х годов.

Внезапность наступления войны в сюжетном повествовании повестей, как правило, актуализирует авантюрный элемент и в воспитательном процессе протагониста делает действие основным ин-

струментом формирования характера. Если на смену рефлектирующему герою модернистского романа пришел соцреалистический герой, формирующийся в ситуации испытания (рефлексия перестает играть основополагающую роль в становлении), то в военных повестях 1940–1950-х гг. влияние авантюры в становлении протагониста крайне заостряется. Это может быть объяснено тем, что в условиях военного времени был необходим в первую очередь человек действия — личность выковывается в моментах внезапности, нехватки времени, необходимости принятия мгновенных решений. Роль случая впервые обрушивается на героя с началом войны, с появлением в романе ее хронотопа. Столкновение с реальностью происходит неожиданно и зачастую дается в сопоставлении с той мирной жизнью, которая была у героя до этого. В повести «Орлы над Хинганом» «этот день становится в жизни Филиппа вехой: потекла жизнь по другому руслу» [7, с. 6], герой ощущает себя под «колпаком», из которого испытывает отчаянное желание вырваться. В повести Б. Горбатова Алексея Куликова призывают в первый день войны, «не вовремя» — «урожай еще не сняли» [4, с. 149]. Для Сергея Лагунова («Честь смолоду») война приходит «просто» [9, с. 84], однако уже вскоре она предстает перед героем как «тяжелая, каждодневная работа-лямка: кровь, мухи, пыль» [9, с. 105]. Влияние авантурного хронотопа в повестях особенно ощущается в испытаниях первого / кульминационного боя или первого боевого задания, в которых, как правило, все события происходят вопреки воле самого героя. Как бы ни пытался изменить ход боев в Ново-Михайловке Ермаков («Батальоны просят огня» Ю. Бондарева), он все равно проходит жесточайшим путем потерь, оставляя в герое след личностного взросления. Огарков при выполнении первого задания плутает у хутора Павловский в плену домыслов встречающихся по пути бойцов, невесть откуда навалившегося тумана, нелепой потери коня. Случай подсказывает Решетникову идею зеленого луча именно в тот момент, когда тот ничего не может придумать [10, с. 149].

Хронотоп войны в военной повести 1940–1950-х годов представляет замкнутый мир, предельно сжатый до батальона или места сражения. В первых, это то пространство, за пределы которого невозможно выйти, граница которого непреодолима для героя. Если в классическом романе воспитания, вспомним, что герой познавал мир через постепенное расширение пространства — маленькое локальное пространство родительского дома сменялось выходом в большой и неизвестный мир, то здесь герой из одного локального хронотопа (родная семья, дом) попадает в другой локальный хронотоп (война, ограничивающая его жизнь конкретным окопом, батальоном или частью). Во-вторых, с точки зрения времени, война не имеет четких границ, поэтому внутри этого хронотопа время замедляется и растягивается — фактическое время перестает играть роль — взросление героя в романе представлено

не в масштабе лет, но в рамках самой войны, реже — боя. Это объясняет предельное сжатие воспитательного процесса героя, а значит, и времени самой повести. В предельно короткие сроки — несколько недель — растут лейтенант Огарков («Двое в степи»), Уланов («Ночь полководца»); буквально в считанные дни в душе генерала Рябинина («Ночь полководца») происходит метаморфоза, несколько месяцев Алексей Куликов («Алексей куликов, боец») проходит свой путь взросления.

В некоторых повестях кульминация этого пути приходится на этап скитаний или блужданий героя, в которых хронотоп долгой дороги, не имеющей видимого конца, как бы совсем останавливает время. В повести Ю. Бондарева для Ермакова путь этот начинается в тот момент, когда он решается взять ответственность за уцелевшую часть батальона на себя и вывести бойцов из окружения. Однако эта дорога к краю обороны, туда, где должен быть выход, ощущается как движение «вслепую» и в конечном итоге приводит к тотальному одиночеству героя: «Один он шел по непроницаемому лесу в дремотном шорохе капель. Он остался один-единственный из всего батальона, прорвавшийся сюда сквозь заслон танков на берегу. С ним были только сумка лейтенанта Прошина, сумка майора Бульбанюка, документы и ордена братьев Березкиных, документы и ордена Жорки Витьковского» [3, с. 128]. Именно там, в лесу, в точке тотальной остановки времени, моменте вневременного состояния, Ермаков не понимает, зачем жить дальше и тем самым переживает собственную символическую смерть: «Я остался один. Так разве это не смерть? И зачем я еще живу, когда все погибли?..» [3, с. 128]. В повести Э. Казакевича бесприютность скитаний по степи, кажущихся бесконечными, после смерти Джурабаева приводит Огаркова на перепутье, в ту же точку тотальной остановки времени: «Он вдруг почувствовал себя человеком, лишенным жизненной опоры и какой-либо видимой цели. Ему казалось, что только что оборвалась последняя связь его с окружающим миром и весь мир отодвинулся в туманную глубину, оставив его, Огаркова, в полном одиночестве среди малинника и больших одуванчиков» [5, с. 312]. «Крестным путем» шествует и Алексей Куликов, чтобы в конце осознать: «до тех пор воевать, пока не уничтожим врага» [4, с. 163]. При этом мотив одиночества, нередко сопровождающий скитания героя, не имеет такого значения, как в каноне соцреализма — не является наказанием героя за совершенный проступок. Соединяясь с хронотопом дороги в точке окончательной остановки времени, он переводит героя во вневременной план, как бы изымает его из действительности и в переживании символической смерти сводит его «до нуля». За этим пороговым моментом, как правило, следует осознанный выбор героя, меняющий всю его последующую жизнь.

В военных повестях о становлении героя, на наш взгляд, отчетливо выделяются функции

локального хронотопа (лагерь, окоп, госпиталь, трибунал). Во-первых, это пороговая функция — каждая локация повестей представляет собой грань между жизнью и смертью, своими и чужими, честью и предательством, победой и поражением. В повести Казакевича «Двое в степи» именно суд трибунала проводит черту между прошлой несознательной жизнью Огаркова и его последующим становлением в военной семье. Кроме того, именно на суде он слышит слова майора и осознает свою ответственность за гибель дивизии. То есть в данном случае трибунал становится как бы триггером, запускающим процесс переосмысления и поступка, приведшего к трагедии, и всей прошлой жизни. Госпиталь, и в частности, больничная койка в повести Г. Березко «Ночь полководца» становится местом откровения как для Уланова, так и для генерала Рябинина, переосмысливающего ценность даже не своей жизни, а жизни каждого рядового бойца, находящегося у него в подчинении — решающей ночью он слышит канонаду, но думает совсем о другом: «Рябинин скупно улыбнулся, подумав о том, что канонаду слышат все в медсанбате, что она разбудила, быть может, Никитина и сержанта с цыганскими глазами» [2, с. 168]. Бой в Хинганских горах для бойцов Егорова становится своеобразным экзаменом, возможностью подвести итог четырехлетним усердным учениям на границе, прежде моментами казавшимся бесцельными. Отметим, что решающий бой происходит в горах, месте, резко противопоставленном тому, в котором провели годы учений бойцы — степи. Это может быть объяснено хронотопом, в котором степь как место учений, символизирующее развернутое время, не имеющее четких границ, сменяется местом проверки, предельно концентрирующим время, требующим моментальных решений и подвигов. Тот же локальный хронотоп «высоты» повторяется и в романе «Честь смолоду» А. Первенцева: именно в бою на высоте 142,2 Сергей высказывает верность коммунистической партии — он не допускает возможность смерти, не будучи в ее рядах: «Прошу принять меня в ряды Всесоюзной коммунистической партии большевиков, партии Ленина–Сталина... Клянусь мужественно выполнить свой долг перед родиной. Если суждено погибнуть в бою, прошу считать меня коммунистом...» [9, с. 219].

В связи с этим можно также говорить и о инициационной функции хронотопа, потому как рождение героя в повестях, как правило, происходит в физическом дискомфорте через боль и страх. Именно локальный хронотоп (лагерь, окоп госпиталя, трибунал) запускает процесс становления, принуждая персонажа пройти через предельные телесные состояния. Эти топосы в военной повести формируют особую «зону испытания», в которой распадаются привычные координаты и меняется прежнее самосознание. Именно телесность делает этот опыт необратимым: не абстрактная идея, а непосредственное переживание дискомфорта, холода,

усталости, вида крови задают процесс трансформации героя [8]. Время в таких эпизодах почти всегда сгущено: сумерки, туман, ожидание боя — любое «между» усиливает лиминальность. Пространство тоже работает как инструмент инициации: лес, болото, пограничный мост, порог дома, берег реки — все они маркируют разрыв с прошлым и предвосхищают новое состояние героя. Хронотоп в данном случае является катализатором: он задает ритм роста героя.

Выше мы уже обращали внимание на особое влияние соцреалистического канона на военную повесть 1940–1950-х гг. Поскольку соцреалистический герой неизменно растет к будущему, можно выделить также регулирующую функцию хронотопа, который все время ставит героя перед выбором. Беспредельная степь, не имеющая зримых границ, отражает человеческую жизнь, необозримую человеческим глазом. В повести «Двое в степи» своей необозримостью и бесприютностью она ставит перед Огарковым ряд вопросов: какова цена трусости и что такое ответственность за доверие людей, пусть даже случайных? Каков должен быть свободный нравственный выбор человека вне каких-либо определяющих обстоятельств, ведь смерть Джурбаева физически освобождает его? Фактически, сталкиваясь с этими вопросами, Огарков растет и проходит свой путь становления. Таким образом, можно полагать, что в рамках соцреалистического канона хронотоп программирует вектор движения героя к подвигу.

Также рассматривая влияние соцреалистического канона на военную повесть 1940–1950-х гг., необходимо отметить, что в ней переосмысливается соцреалистический миф о «светлом будущем». Хотя в военных повестях сохраняется характерная для канона соцреализма безостановочная устремленность в будущее, само оно при этом становится попыткой вырваться за пределы войны, потому как если настоящее — война — ощущается как смерть, то светлое будущее — не иначе как возможность жить. Неспроста война для Решетникова в повести «Зеленый луч» освещает это желанное будущее, стоящее за победой: «Представить его себе было невозможно, он мог лишь угадывать впереди нечто огромное, счастливое, ликующее — жизнь» [10, с. 95].

Итак, в 1940–1950-х гг. военная повесть обращается к классическому типу воспитания героя. В военных повестях центральной становится эсхатологическая граница: мысль о смерти, а также переживание собственной символической смерти являются толчком к росту героя. Кроме того, временная сжатость повествования приводит к тому, что взросление совершается не плавным ростом героя, а фазовым переходом — скачкообразной трансформацией: соцреалистический персонаж, герой-командир, формируется в режиме испытаний — рефлексия утрачивает статус ведущего механизма развития.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 186–237.
2. *Березко Г. С.* Ночь полковника. М.: Воениздат, 1972. 219 с.
3. *Бондарев Ю. В.* Батальоны просят огня. Последние залпы. М.: Современник, 1984. 336 с.
4. *Горбатов Б. Л.* Военные годы: Повести, рассказы, очерки. М.: Сов. писатель, 1954. 336 с.
5. *Казакевич Э. Г.* Сердце друга. М.: Воениздат, 1990. 318 с.
6. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник», 2010. 906 с.
7. *Марков Г. М.* Орлы над Хинганом. М.: Сов. писатель, 1985. 240 с.
8. *Осьмухина О. Ю.* «...Может быть, праведники спасутся»: художественное своеобразие рассказа В. Гроссмана «Тиргартен» // Вестник РХГА. 2025. Т. 26. Вып. 2. С. 275–283.
9. *Первенцев А. А.* Честь смолodu. М.: Вече, 2020. 448 с.
10. *Соболев Л. С.* Зеленый луч. М.: Советская Россия, 1967. 182 с.

УДК 82.161.1

Осьмухина О. Ю.

Ольга Юрьевна Осьмухина — доктор филологических наук, профессор, МГУ им. Н. П. Огарёва
Email: osmukhina@inbox.ru

СПЕЦИФИКА ХРОНОТОПА ПОВЕСТИ В. РАСПУТИНА «ЖИВИ И ПОМНИ»

В работе посредством сравнительно-исторического, типологического методов, а также метода целостного анализа художественного произведения установлено, что в повести «Живи и помни» главной особенностью изображения времени является существование двух временных перспектив: «прямой» и «обратной». «Прямая» временная перспектива понимается как динамика сюжета, «обратная» — постоянное знание о надвигающемся конце, проявляющееся в речи повествователя и самоощущении героев. Об этом свидетельствует особый ракурс изображения («вживание»), который соединяет в себе объективный и субъективный планы. Объединяет пространственное, мифологическое и сюжетное измерения повести топоним Ангары. Именно река не только разделяет физический мир на две части, но и отражает нравственный раскол, внутренний конфликт героев, а также предопределяет трагический финал повести.

Ключевые слова: В. Распутин, хронотоп, временная перспектива, образы героев, топоним Ангары.

Osmukhina Olga Yu.,

Doctor of Philology, Professor, Ogarev Mordovia State University
Email: osmukhina@inbox.ru

THE SPECIFICITY OF THE CHRONOTOPE IN V. RASPUTIN'S "LIVE AND REMEMBER"

Using comparative-historical, typological methods, as well as the method of holistic analysis of a work of art, it has been established that in the novella "Live and Remember", the main feature of the depiction of time is the existence of two temporal perspectives: "forward" and "backward". The "forward" temporal perspective is understood as the dynamics of the plot, while the "backward" perspective is the constant awareness of the impending end, manifested in the narrator's speech and the characters' self-perception. This is evidenced by a special perspective of depiction ("immersion"), which combines objective and subjective planes. The topos of Angara in the novella unites the spatial, mythological, and narrative dimensions. The river not only physically divides the world into two parts but also reflects the moral schism, the heroes' internal conflict, and predetermines the novella's tragic ending.

Keywords: V. Rasputin, chronotope, temporal perspective, character images, Angara's topos.

В произведениях советской литературы, посвященных Великой Отечественной войне, широко использовались различные художественные средства не только для отражения подвига советских солдат и тружеников тыла, но и для изображения фашизма как тотального зла. Выбор этих средств зависел от идеологической установки и эстетических предпочтений конкретного прозаика (поэта, драматурга), но некоторые приемы были достаточно частотными. Достаточно вспомнить «Молодую гвардию» А. Фадеева, рисующую образ фашизма как системы абсолютного насилия и террора и в центр сюжетного развертывания ставившую изображение мужества и героизма молодых подпольщиков. Или в повести М. Колосова «Бахмутский шлях» реалистично показаны ужасы войны, жестокость фашистских оккупантов и стойкость советских солдат. Зло нацизма изображается здесь через сцены насилия, зверств, разрушений и бесчеловечного обращения с мирным населением. В хрестоматийном «Василии Теркине» А. Твардовский не фокусируется исключительно на изображении фашизма, однако через образ Теркина и других бойцов передана стойкость советского солдата перед лицом врага. В повести «Четвертая высота» Е. Ильина описывает судьбу героини с учетом контекста войны, в котором ужасы фашизма

ложатся на плечи женщин и детей. Фактически все произведения реалистично описывают зверства нацистов, показывают правду о войне без прикрас, что достигается через описания сцен насилия и страданий советских людей, изображение разрушенных городов и деревень («Непокоренные» Б. Горбатова, «Хатынская повесть» А. Адамовича). Нередко прозаики создают типичные образы фашистских захватчиков — жестоких, безжалостных, лишенных человечности («Каратели» А. Адамовича, «Судьба человека» М. Шолохова), символы же разрушения, смерти, насилия используются для передачи масштабов зла, причиненного фашизмом («В списках не значился» Б. Васильева, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова).

Образ фашистского зла зачастую контрастировал с образом патриотизма и мужества советских солдат и офицеров («Звезда» Э. Казакевича, «Горячий снег» Ю. Бондарева, «Богатырские фамилии» С. Алексеева, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого). Эмоциональное воздействие на читателя усиливается благодаря глубокому психологизму: в некоторых произведениях показывалась дегуманизация и моральная деградация фашистских преступников, при этом внимание акцентировалось на героизме советских людей («Обелиск» В. Быкова);

иногда использовались сатирические приемы для высмеивания абсурдности идеологии захватчиков (к примеру, нелепость фашистской пропаганды и поведения вражеских солдат изображена в очерках И. Эренбурга).

Немаловажное место в советской литературе о Великой Отечественной войне послесталинского периода занимают проблема пленных, поголовно считавшихся официальной пропагандой предателями, о чем впервые заговорил М. Шолохов в новогодних номерах «Правды» 1956–1957 гг., опубликовавшей «Судьбу человека», но еще ранее — К. Воробьев в повести «Это мы, Господи!» (1943), правда, вышедшей в свет лишь спустя сорокалетие после написания. Оба произведения прочитываются как гимн мужеству простому русскому солдату, не сломленному, стойко вынесшему все испытания. В целом, с конца 1960-х годов в советской литературе о войне намечается отчетливо выраженная тенденция: прозаики концентрируются не на изображении батальных сцен, военной судьбе героев, но на психологических коллизиях, внутренних переживаниях персонажей, осмысливается проблема дезертирства. И в этом контексте наиболее примечательна не только повесть В. Быкова «Сотников» (1969), в которой прозаик исследует этический выбор в экстремальных условиях, противопоставляя двух героев — предателя и мученика (Рыбак, ради спасения жизни, предаёт раненого Сотникова, тогда как последний до конца остаётся верным долгу и принимает смерть с достоинством, предательство же Рыбака ставит под угрозу жизнь других партизан и местных жителей), но и «Живи и помни» (1975) В. Распутина.

В повести Распутина дезертирство изображено не просто как военное преступление, но как предательство — товарищей, семьи, рода, Родины, но прежде всего — самого себя. Андрей Гуськов, пытаясь спасти собственную жизнь, сбегает из госпиталю (примечательно, что на предательство его толкнула личная обида — ему не предоставили заслуженный, как ему кажется, отпуск) и, решив, что «отвоевался», не возвращается в часть, где он служил артиллеристом с самого начала войны, а скрывается в родных местах. Писатель высвечивает весь трагизм сюжетной коллизии: Андрей не матёрый преступник, но человек — сломленный войной, обстоятельствами, тоскующий по дому и поддавшийся трусливому соблазну «отсидеться», что приводит к драматическим последствиям: физической смерти жены и более страшной — нравственной смерти самого Андрея. Уже само заглавие произведения — «Живи и помни» — прочитывается как «приговор» главному герою, выбравшему мнимую «жизнь», обрекшую его на разрыв с односельчанами и сделавшую изгоем, но при этом вынужденному всегда помнить о содеянном, ибо муки совести и память о предательстве оказываются более страшными, нежели смерть на войне.

Примечательно, что потеря моральных ориентиров оттеняется потерей человеческого облика,

озлоблением, Андрей Гуськов все чаще вспоминает картину из детства, когда «чужие бородатые люди увели, вытащив из подполья, дядю» [5, с. 332], и постепенно теряет человеческое достоинство, дичает: «лицо его сильно заострилось и высохло... глаза застыли и смотрели из глубины с пристальной мукой» [5, с. 330]. Очевидно, что портретная характеристика передаёт потерю связи Гуськова с цивилизацией, с людьми.

Дезертирство Андрея — выбор осознанный, неизбежно ведущий к трагедии, не только для него самого, но и для любящей его жены. Настёна оказывается перед мучительным нравственным выбором: помочь мужу, сохранив его тайну, но стать соучастницей преступника и нести груз совести в одиночестве, или же «сдать» Андрея властям, осудив дезертира, и фактически отказаться от любимого человека. Раздирающие героиню противоречия переданы в природной оркестровке: в момент душевных метаний Настёны на небе одновременно появляются бледное солнце и узкий «серпик» луны. Важное функциональное значение в повести обретают не только пейзажные образы, но сама система пространственно-временных отношений.

Оговоримся, что категории времени и пространства являются важными моделирующими средствами литературы, поскольку они определяют формы пространственно-временной организации произведения — хронотоп. По мнению М. М. Бахтина, хронотоп есть не что иное, как неразрывная связь пространства и времени, причем время имеет здесь ведущее значение: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [1, с. 235]. Обобщая эти утверждения, М. М. Бахтин дает следующее определение понятию «хронотоп» в литературе: «Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом» [1, с. 234]. В хронотопе два элемента — время и пространство ведут себя по-разному: «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым, пространство не интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [1, с. 235]. Из этого следует, как отмечает Н. Э. Фаликова, что «художественное время и пространство пронизывают друг друга: временные параметры входят в определение пространства, а пространственные — в определение времени» [7, с. 52]. Иначе говоря, хронотоп определяет сюжет произведения, обеспечивает условность произведения, при этом пространство образует фабульный план текста, тогда как время — сюжетный.

Хронотоп в повести Распутина, имеющий моделирующую функцию, способствует, на наш взгляд, выявлению параметров мировидения писателя, поскольку картина мира, созданная благодаря структурности пространства и времени, отражает авторский взгляд на мир и человека, не случайно

Ю. М. Лотман определил художественное пространство как «авторскую модель мира, выраженную на языке пространственных представлений» [3, с. 414]. В повести примечательны два важнейших топоса, друг другу противопоставленных: во-первых, это дом Настёны, её свекра, символически расширяющийся до мира села в годы войны и первую послевоенную весну; во-вторых, «логово», шалаш её мужа Андрея на острове, где он укрывается, сбежав из госпиталя. Мир дома и села становятся концентрированным воплощением «родного», общего, общечеловеческого, родины, которая у Распутина предстает не отвлеченным отечеством, но родимым местом, где Ангара, поле со скотиной, тайга за рекой маркируют связи людей друг с другом, семейное и родовое. Это выражение микро- и макрокосмоса человека, его обители.

Отступившийся от этого аксиологического пространства герой «по слабости или неразумению», уже не знает исцеления и душевного покоя. «Зимовье» Гуськова, противостоящее общему «миру», — замкнутый мир «антидома», узкого, темного и страшного. «Зимовье» становится, в прямом смысле, «лесным домом», чужим, «дьявольским пространством, местом временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир» [2, с. 748]. Дом, домашнее пространство в повести В. Распутина — понятие не только хронотопическое. В системе координат русской культуры, куда повесть органично вписывается, это константа и мировоззренческая, философская. Топос дома, по Ю. М. Лотману, характеризуется многомерностью и семантической значительностью [2, с. 216]. Семантика дома связана с древним мифологическими представлениями о доме как об амбивалентном начале: с одной стороны, дом служит человеческим «жилищем», а с другой, — может трансформироваться в «гроб» («жилище мертвого»); именно поэтому «пребывание в доме» часто мыслится как «пребывание в царстве смерти», а сам дом становится знаком иного «потустороннего» мира [4, с. 90–106]. Если образ дома Настёны — некая константа человеческого бытия, знаменующая устойчивость и мироустроенность, гармонию человека, имеющего твердую жизненную основу, то «зимовье», «логово» Андрея есть не что иное как «ложный» дом.

Во внутренних монологах и снах Гуськова обнажается сложность его натуры, способность в минуты душевного просветления к раскаянию. Однако, предавший себя герой обречен на постепенное нравственное умирание. Вновь пейзажные зарисовки «оттеняют» внутреннее движение больной души персонажа-преступника. Его пугает летнее обновление природы, он заглушает в себе память и совесть жестокими, зверскими поступками. Состояние и жизнь Гуськова соответствует окружающему его пространству: «В разгаре было лето, все дни ходило по небу яркое солнце, катилась Ангара, от которой в воздухе стоял звон, и плыли мимо знакомые берега, деревни и острова, плыли и уплывали, скрываясь

позади. Лучше было бы спуститься вниз и присоединиться к своим — не ему одному было тошно... Он замечал как равнодушно, не замечая его, скользят мимо берега, на котором он провел все свои годы, — скользят, уходя к другой жизни и другим людям, к тому, что придет ему на смену» [5, с. 324]. Не только люди его забыли, но и природа стала к нему равнодушной, не замечает, игнорирует его. Он обижен, ожесточен и переносит свое состояние на окружающее пространство. Живя в «зимовье» и добывая с помощью принесенного женою ружья дичь для пропитания, Гуськов постепенно перестает быть человеком и становится вооруженным человекообразным зверем. «Когда лед к середине апреля на Ангаре стал совсем ненадежным, Гуськов в последний раз взял в бане мешок с продуктами. Теперь с Настей они увидятся не скоро, надо ждать полой воды, чтобы перебраться на его берег, на лодке. Природа сама разделила их, оставив по разные стороны реки. Оставшись один, он признал нормы поведения одинакового существа в природе: «Замирал, как зверь, чутко отзываясь на каждый звук и каждое дыхание. Его стали тянуть ямы, берлоги, овраги. По-звериному же прощался он и с остатками снега, веря, что нового снега ему не видывать, что он прожил последнюю осень, последнюю зиму, пропускает последнюю весну, впереди последнее лето» [5, с. 330].

Топос Ангара, кстати, имеющий мифопоэтическую символику, играет в повести функционально значимую роль: с одной стороны, Ангара оказывается границей между «мирами»: миром жизни и миром смерти, с другой — отражает внутренний конфликт героев и трагизм их судеб. Так, правый реки берег символизирует мир жизни: именно здесь расположена деревня Атамановка, где живут люди, сохраняя человеческую общность, труд, взаимопомощь — это мир Настёны и подлинный дом. Левый же берег — мир смерти, пустынный и мрачный, где скрывается в лесу дезертир Гуськов (заметим, что несчастье уже а priori предreshено по возвращении Андрея в родные места, когда он осознаёт, что оказался «уже не на правом, а на левом берегу Ангара»), и это место символизирует одиночество, отчуждение, нравственный распад. Кроме того, река как элемент сюжетного развертывания играет амбивалентную роль: для Андрея она — преграда для того, чтобы видиться с семьёй, она отделяет его от деревенского мира, для Настёны — она средство воссоединения с мужем, но переход через Ангару знаменует трагедию Настёны: в финале преследуемая односельчанами, она бросается в её воды.

Символические образы природы помогают понять тончайшие движения души Настёны. Внутренний страх, сомнения ассоциируются с блеклым полумертвым светом в окошке бани, через которую Настёна встречается с Андреем (как известно, баня в фольклорной традиции — пространство «нечистое», связанное с «иным миром»): «В бане было темно, маленькое окошечко, выходящее на Ангару,

на запад, только-только начинало заниматься блеклым полумертвым светом» [5, с. 317]. Холодная весенняя Ангара приняла женщину вместе с не родившимся ребенком. По мысли С. Семёновой, то, что Настена гибнет посреди Ангары, — символический образ конца её метаний между двух берегов, двух раздирающих её «правд» [6, с. 121]. Весьма примечателен в связи с этим образ воронки, в которую судьба затягивает Настену: «Тут, действительно, только начни. И понесет все уже и теснее, пока не перегнется Настена через борт лодки к пугающей Ангаре ... Не донести было такого креста без общей помощи, без покаяния и прощения, без родимого сельского мира» [5, с. 142]. В душе Настены происходит «слом», когда она вынуждена скрывать Андрея, разрушилась внутренняя гармония её отношений с миром — это замечает и сам Андрей: «У тебя была только одна сторона: люди. Там, по правую руку Ангары. А сейчас две: люди и я. Свести их нельзя: надо, чтоб Ангара пересохла» [5, с. 332]. Внутреннее состояние героини вполне «созвучно» окружающему пространству. Небо, звезды, деревья, река, земля — все предельно выпукло «высвечивает» происходящее с Настеной, которой «ничего больше не хотелось», которая «ни на что не надеялась, в душе засела пустая, противная тяжесть» [5, с. 337]: «Ночь была жутковатая — морошная, глухая, темная до крайней темноты»; «Темно, до чего темно, беспросветно кругом! И давит, давит тяжестью с неба, и нет берегов — только вода, которая в любой момент может, не останавливаясь, разомкнуться и снова сомкнуться»; «Дождь глухо, с сытым ворчаньем шумел, входя в воду; река казалась серостальной и тусклой. Остров казался размытым и приподнятым, будто низкая туча, грязным пятном. Размыто было и небо...» [5, с. 337]. Пространство вокруг нее постепенно сжимается («Никакого просвета впереди, сплошь темень» [5, с. 342]), природа будто предсказывает беду: «А кукушка, не меняя голоса, все куковала, наговаривала — кому сколько? — деревьям, реке, камням. Шумела пред островом вода; под низким боковым солнцем блестела в деревьях ранняя паутина. От наливающейся зелени плыл и туманился зеленой поволокой взгляд, дыхание холодило влажными тягучими запахами.

Сверху на полянку оборвалась бабочка и долго не могла взлететь, тычась в плотный кустарник» [5, с. 332]. Река, символически разделявшая мир Настёны и дезертира Гуськова, принимает её с не рожденным ребенком, пришедшим с «противоположной стороны», и становится для неё, с одной стороны, могилой, а с другой — избавлением и очищением. Очевидно, что топос Ангары в «Живи и помни» объединяет пространственное, мифологическое и сюжетное измерения, не только разделяя физический мир на две части, но и отражая нравственный раскол, внутренний конфликт героев, а также предопределяет трагический финал повести. Посредством этого топоса прозаик раскрывает тему отчуждения, потери человечности и неизбежности возмездия за предательство.

Наконец, важной особенностью изображения времени в повести В. Распутина «Живи и помни» является существование двух временных перспектив: «прямой» и «обратной». «Прямая» временная перспектива понимается как динамика сюжета, «обратная» — постоянное знание о надвигающейся трагедии, проявляющееся в речи повествователя и самоощущении героев. Об этом свидетельствует и особый ракурс изображения (своеобразное «оживление»), соединяющий объективный и субъективный планы.

Литература

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
2. Лотман Ю. М. О русской литературе. Статьи и исследования. СПб.: Искусство, 2005. 845 с.
3. Лотман Ю. М. Семиотика пространства и пространство семиотики. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Тарту: ТГУ, 1986. 164 с.
4. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 334 с.
5. Распутин В. Г. Повести. Рассказы: в 2 т. М.: Дрофа, 2006. Т. 2. 396 с.
6. Семёнова С. Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М.: Советский писатель, 1989. 440 с.
7. Фаликова Н. Э. Хронотоп как категория исторической поэтики // Проблемы исторической поэтики. 1992. Вып. 2. С. 45–57.

УДК 82.161.1

Плеханова И. И.

Ирина Иннокентьевна Плеханова — доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь
Email: oembox@yandex.ru

АНТРОПОЛОГИЯ НОВОЙ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ: ПЕРЕМЕННЫЕ И КОНСТАНТЫ

Тексты новой военной прозы написаны добровольцами в перерывах между боями и гуманитарными поездками и являют феномен деятельного, рефлексивного, ответственного индивидуализма. Анализируется его гуманистический потенциал, философия войны, новая проблематика, художественные заявки и открытия.

Ключевые слова: военная проза, добровольцы, ответственный индивидуализм, герой, трагизм, рефлексия.

Plekhanova Irina I.

THE ANTHROPOLOGY OF NEW MILITARY PROSE: VARIABLES AND CONSTANTS

The texts of the new military prose were written by volunteers between battles and humanitarian trips and represent a phenomenon of active, reflective, responsible individualism. His humanistic potential, philosophy of war, new issues, artistic applications and discoveries are analyzed.

Keywords: military prose, volunteers, responsible individualism, hero, tragedy, reflection.

Исторический контекст и личные духовные установки

Новая военная проза уже не нова, но по-прежнему остро злободневна — бои идут с 2014 года, напряжение истории только усиливается. Литература войны рождается в разгар событий, когда победа далека, образ её неясен, книги буквально служат — служат главной жизненной цели. Лучшие тексты написаны на личном опыте, между боями или волонтерскими поездками на фронт. Правда фактов и образы авторов реальны, цензура пока минимальная.

Война идёт небывалая — по типу, по ходу боевых действий, по ненадёжности тыла. Её определение связывает ряд факторов: гражданская война в форме межнационально-государственного противостояния не только с Украиной, но со всем Западом. Позиционная война на истощение динамизируется высокими технологиями. Страна проходит суровое, экзистенциальное испытание, но уровень отчуждения населения запредельный — 85–90% [3].

Новая проза пишется добровольцами — они рискуют жизнью, когда для большинства война или далеко, или смысл её сомнителен, а тяжкий ход проявляет все беды слабого государства. Парадокс, но гражданское общество — те, кто впряглись и действуют все эти годы, — это отзывчивые, деятельные индивидуалисты: они неподвластны общему разложению, саботажу, имитации культуры, свободны от влияния среды, они отвечают за страну и историю.

Ответственные индивидуалисты защищают народ как лучшие его представители. В условиях апатии, в дезорганизованном государстве все риски

и тяготы инициативы взяли на себя здоровые силы, самосохранившееся ядро населения. В сфере духовной такие индивидуумы отвечают за, казалось бы, невозможное — за гуманистическое оправдание войны. Это признание её правой цели и отстаивание духовного смысла — сохранение человечности.

При всей новизне обстоятельств война остаётся самой собой — смертоубийством. Не меняются сущностные конфликты и коллизии: сплетение добра и зла при исполнении долга, свобода воли, цена своей и чужой жизни, нарушение или исполнение заповедей, грех братоубийства и природный долг, право на слабость и цена ошибки... Все вопросы должны быть отрефлексированы, ибо добровольцы-индивидуалисты — люди совести и честной мысли.

Доброволец стал героем СВОйны, как ополченец — героем войны за Новороссию. В литературе это персонаж-повествователь, мыслящий-действующий в ситуации на грани жизни-смерти. Под страшным огнём он совершает невозможное, называя это «работой», а не подвигом. Его опыт и стойкость — правда этой войны. Добровольцы говорят за всех — за мобилизованных и разномотивированных контрактников.

Знание войны глубоко пережито и осмыслено, повествование идёт от собственного лица. Книгаманифест Е. Николаева названа «Моя Новороссия» (2025). Если автор скрыт под псевдонимом (К. Минин, «Доброволец», 2026), это не литературная игра, а необходимость. Герой Дм. Филиппова — Вожак, таким позывным его сразу окрестили товарищи («Собиратели тишины», 2024, «Промка», 2026). Волонтерский опыт Е. Журавли, его знания, переживания, надежды высказаны в сюжетах и вымышленных образах «Линии соприкосновения» (2025).

Возраст повествователей от 26 лет до 40 с лишним. Это образованные люди, с широким историческим, философским кругозором и литературным даром. Сочетание тонкой рефлексии и решительности, чуткости и ответственности отличают их от узнаваемых интеллигентов-интеллектуалов. Свободный выбор судьбы, уход по доброй воле на войну — уже признание её правоты и необходимости своего участия. Беды, страх, потери, открытия испытаны на себе.

Деятельный, отзывчивый, жертвенный индивидуализм — особое социальное явление. Он не противоречит традициям коллективизма, общинности, по собственной воле принимает единую долю, но остро сознаёт своё «я» — и это условие разноликости новой военной прозы. Писатели прошлой Великой войны видятся одним поколением, поначалу целостным. Они вместе открывали новое в общей жестокой теме и разошлись в разброде 90-х годов. Авторы СВОйны изначально индивидуальны — судьбой, психофизикой, вкусом, а в конечном счёте — письмом. Природный, а не воспитанный индивидуализм находит самобытное выражение.

Психофизика — фактор, не менее значимый, чем духовные установки, в конечном счёте он определяет моральное и философское решение самых больных тем. Главные герои-авторы новой военной прозы разные по темпераменту и впечатлительности, с авантурной или стабильной биографией. Дерзкий В. Татарский (1982–2023) пришёл в ополчение прямо из тюрьмы, Е. Николаев (1979–2026) отсидел как лимоновец ещё в Молдавии, оба были глубоко верующими. Дм. Филиппов (1982 г. р.) писал книги, работал с молодёжью, был чиновником, но отказался от брони. Е. Журавли (1979 г. р.) изучал в аспирантуре историю философии, путешествовал, вёл бизнес и ушёл на СВОйну не бойцом, но гуманитарщиком. К. Минин (1999 г. р.), судя по его тексту, асистемный одиночка, не завершил даже филологическое обучение, но после жестоких мытарств с МО вернулся на фронт. Что общего и особого в их рефлексии?

Антропология новой военной прозы личностно-типологическая: общие проблемы участия человека в войне видятся индивидуально, однако феномены выстраивают ряды. Типология зависит не от степени мужества, но от доминанты сознания — деятельной воли или ранимой души. Каждый тип по-своему решает насущные проблемы, философия и практика неотделимы. Главные темы: оправдание войны — сохранение человечности — свобода воли перед лицом смерти. Решения или чётко заявлены, или представлены в процессе обсуждения.

Волевое утверждение истины

Волевая доминанта — симптом пассионарности: энергия духа направлена вовне, идеи дерзкие, масштабные и требуют самоотверженности. Пассионар-

ность опирается на общую волю, стихийный подъём в ответ на угрозу существованию. Русская идея, идея русского мира родилась из ресентимента и как отпор агрессивному украинству. Пассионарии формулируют символ веры, ищут онтологическое, моральное оправдание делам и художественным образам.

В. Татарский начал свой манифест «Русская идея» (10.10.2017) категорично: «Итак, Русская Идея — это война» [8, с. 209]. Объяснение прагматично: «к сожалению, правда жизни такова, что объединить русских в один организм может только война» [8, с. 209]. Цель войны названа в рассказе «Вагнеровский крест». Герой возвращается на фронт, его рассуждения начинаются с ощущения призвания, потом формулируется его смысл: «“Взять крест” означает исполнить Божье призвание, то для чего ты создан. На этом пути ты должен соблюдать Божьи законы. Я понимаю, что война — это моё призвание, хотя часто там бывает страшно и неудобно. <...> Может, русская идея — это защита справедливости силовым путём? <...> ...внося Божий порядок в этот сатанинский хаос?» [8, с. 33]. Война оправдывается религиозной онтологией.

Е. Николаев мыслил как национал-большевик-геополитик. Причину войны он видел в экспансии либерализма, за которой стоит идея господства Запада. Поэтому социально-политическая основа нового украинства — это город: «За самостийников крупные финансовые центры» [6, с. 181]. Натиск на Донбасс реализует идею «культурного» господства и права на ресурсы: «база под конфликтом не расовая или националистическая, а социал-дарвинистская. Сытые дети больших городов центра Украины и крепких западенских хуторов воюют против ограбленных ими детей из моногородков и шахтёрских посёлков» [6, с. 216–217]. Контридея русского мира — защита справедливости, за измену расплачиваются: «Главный грех нынешних “украинцев” — это нарушение законов политической физики. <...> Либо ты соответствуешь законам небесной механики и тебя притягивает громада Русского мира, вокруг которого ты вращаешься, либо ты превращаешься в сошедший с орбиты метеор» [6, с. 182].

Идея защиты-утверждения справедливого мира укрепляется апологией воина, его благородная миссия совпадает с экзистенциальной потребностью — быть на рубеже истории, выбирать свою судьбу, соответствовать должному, бесстрашно смотреть в лицо смерти. В. Татарский следовал «основному инстинкту» бойца: «когда за окном (фронт от моего дома в четырнадцати километрах) начинают громы-хвать орудия, я понимаю, что готов всё бросить и побежать туда, чтобы быть в центре событий. / Нет, я не болевой. Моя проблема в том, что я родился русским» [6, с. 211]. Мера соответствия миссии ложится в основу классификации воюющих, что ново для русской прозы, где всегда главенствовала этика. Типы солдат описаны этологом: овца — сторожевой

пёс — охотничья сторожевая — гадкий койот — волки («Пять солдат», 2020). Офицеры делятся на касты: брахман (священник) — кшатрий (воин) — вайша (коммерсант) — шудра (рабочий) («Четыре командира»).

Е. Николаев — продолжатель рода потомственных воинов, стойкий борец за идею. Он «родился солдатом» и ушёл в отряд «Родня» после Херсона, где был с гуманитарной миссией и покинул город последним. Писатель с позывным «Гайдук» убеждён: «Через войну и армию должно пройти всё мужское население страны. <...> И это станет началом возрождения России. Армия в очередной раз станет инструментом строительства нации. Народная армия для народа России» [6, с. 100]. Презрение к смерти высказано на первой странице книги, она открывается бестрепетным описанием трупов. Е. Николаев смеётся над страхом: «И да, я видел Брэдли. Ничего особенного, просто кусок обгорелого железа...» [6, с. 6]. В. Татарский тоже относился к смерти с вызовом. Герой рассказа «Медитация» (2015), созерцая труп врага, увидел «серую ауру» и разочарован: «Прозрачная душа... Она не сильна духовно» [8, с. 127].

Типологический ряд бойцов дополняет мемуарист-«вагнеровец» с псевдонимом «Пересидок» — это «погремуха» бывалых зеков. Он описывает бои за Бахмут 2023 года без трагизма, как пример эффективной работы военной «компании», её сила — в организации и жёсткой этике. «Вагнер» построен «по принципам справедливости», «Кодекс» гласит: «Честь русского бойца — превыше всего» [7, с. 29]. В первом же бою повествователь действует как профессионал, не смущён agonией врага и одобряет выстрел в голову: «это не было убийство, скорее, это был акт гуманизма, сродни тому, как добивают загнанную лошадь <...> Ну а то, что вся Украина сбилась с пути, у меня не было сомнений ни тогда, ни сейчас» [7, с. 57].

Многое в «рассказе зека-штурмовика» вызвало раздражение у других бойцов [4], но текст показателен как попытка создать образ настоящего «пса войны». «Деформация сознания» описана как вдохновение боя: «Мне нравился этот сумасшедший адреналин, эйфория. Я чувствовал себя свободным как никогда, так как все мои мысли были лишь о выполнении ближайших боевых задач» [7, с. 149]. Адреналин везде — даже «в страхе перед штурмом» [7, с. 165], это «настоящее чувство», за которым люди «возвращаются в горячие точки». Опытные командиры учат не скорбеть по убитым: «Не думай о потерях. Думай о себе! Иначе это сожжёт тебя, и мёртвые притянут тебя к себе» [7, с. 171]. Так компания управляет индивидуалистами.

Рассуждения индивидуалистов-пассионариев насмешливы, вызывающи, категоричны — как ответы бойца на вопросы высокой «гуманистической» риторики: насилие необходимо, националистической Украины не должно быть, война — это жизнь на пределе, испытание подлинного в себе, исполнение

осознанного призвания, кровное братство на деле. Разумеется, это философия не жертв боевых действий, а воинов, готовых умереть за Родину. Истина подтверждена гибелью В. Татарского от теракта и Е. Николаева — «за други своя».

Рефлексивное обретение истины

Решительность чутких индивидуалистов имеет те же мотивы, что у пассионариев, но они не только не «элиминируют» трагизм, но проживают его на максимуме. Герой Е. Журавли чувствует, как «сгущается сейчас мировая история, определяя миру и мне лично дальнейшую судьбу. В этой мрачной неопределённости, тотально поглощающей все мысли, лучшее, что оставалось сделать, — оказаться внутри событий» [2, с. 10]. С лета 2022 года он волонтирует в серой зоне. Осенью уходит на фронт Дм. Филиппов. Герой К. Минина, хлебнув по полной, возобновляет контракт: «Я понимал, что идёт война. Пусть её не замечает большая часть страны, пусть называют её специальной операцией, а не войной, но это война, имеющая экзистенциальное значение для моей страны, и потому меня из армии не уволят. Надеяться на увольнение сейчас сродни тому, как если бы в тысяча девятьсот сорок втором году красноармеец бросил винтовку со словами: “Я домой, у меня дембель”. Глупо» [5, с. 329].

Тема рефлексии — не «война и я», а суть и масштаб трагедии, её конкретный облик определен личным опытом и пронзительностью переживаний. В этом отличие от прозы Великой войны, когда сразу был ясен масштаб бедствия, но на осознание глубины трагедии ушли десятилетия. Обнажение неразрешимых противоречий сейчас, в разгар событий — знак напряжения истории, духовной ответственности авторов и свободы художественной мысли.

Для Е. Журавли суть трагедии в братоубийстве, самоуничтожении русско-украинского народа. С этим невозможно смириться, книга названа с надеждой «Линия соприкосновения». Рассказы выстраивают концепцию: первый описывает конфликт среди «мовных» украинцев, когда командир СВУ, «справжний лыцарь», поначалу радел о стариках, но в ярости разгромил хату за отказ эвакуироваться. Название всё объясняет — «Интоксикация». Следующий рассказ «Песни Мирмидона» построен на контрапункте молитвы перед выходом на задание и рассуждений о войне на отдыхе, курсивом дано сакральное, речи бойцов — простым шрифтом.

Заглавие интегрирует название книги «Песни Мальдорора» (1869) предюрреалиста Лотреамона и имя царя мирмидонян, которых вёл Ахилл. Демонический абсурд сплавляется с героической архаикой, и Командир с позывным Князь запевает: «Господи Боже Великий Царю Безначальный. Пошли, Господи, Архангела Михаила своего на помощь рабам твоим мирмидонцам» [2, с. 16]. Параллельно

идут споры о гуманности, но без наивных упований: «Да и мир такой, что лучше уж война» [2, с. 16]. Тревожно звучат детские письма: «Бывает же, с ошибками пишут. Так вот, вместо “берегите” написано “берегитесь себя”» [2, с. 19].

Трагедия гражданской войны — войны за идеалы — в том, что она не ведёт к прозрению, если идеалы не выработаны, а внушены пропагандой. Гуманитарщица с той стороны уверена: «человек как огурец — в каком рассоле полежал, таким на вкус и становится» [2, с. 182]. Писатель повторяет это как горькую истину [1], но его герой верен своей правоте и принимает ответственность: «Знаю, вся кровь — на таких убеждённых тварях. Все войны мира из-за таких, как она. Как я» [2, с. 189]. Скорби множатся, но группа спасения упорно ищет тот «дом, где живёт плотник», все чувствуют: «происходит что-то большое. Никто не знает что» [2, с. 156].

Е. Журавли целиком на стороне своих [1], но книга его антивоенная, поскольку антивоенна вера в спасающую силу христианской любви. Такова духовная свобода автора, личное сопротивление интоксикации, «рассолу» ненависти. Это призыв не к примирению, а к преодолению зла — в себе и в мире. Не менее «антивоенна» книга К. Минина, но она против войны абсурдной, жестокой к своему народу, когда людей губят попусту и ломают духовно.

Книга «Доброволец» как будто следует установке ранней «лейтенантской прозы» на верность «окопной правде», когда за критикой своих потери ли противника. Почти ничего не изменилось: рядовые — расходный материал, командование бездарно на фронте и беспощадно в тылу. Но подзаголовок «Письма не о любви» отсылает к книге В. Шкловского «Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза» (1923) и указывает на иную цель: это исповедь-проповедь — рассказ о хождении души по мукам в поисках любви, свободы и смысла существования.

К. Минин представил новый тип волевой личности — это рефлексирующий идеалист, то ли стойкий боец, то ли «идиот» (по Достоевскому). Он вопреки всему воевал и выжил, когда в него летело всё, от пуль до «Градов», а по завершении контракта проходит новые круги ада, уже в тылу, требуя всего-навсего исполнения закона. Он оказался без документов, потому что их не оформили: роту бросили на прорыв, рассчитывая, что все погибнут. Опытные люди советуют скрыться, но интеллигент добивается правды — а потом идет на второй контракт.

Обо всём рассказывается возлюбленной, столь же недоступной, как у Достоевского. Ей поведало о боли и страхе, о том, что «нужно быть конченым маньяком, чтобы получать от войны удовольствие» [5, с. 133], а героизм в «стоицизме, близком к христианскому смирению»: «Умерить гордыню, телесные потребности, терпеть непогоду, голод и близость смерти» [5, с. 134]. Последнее письмо — о любви к Родине, к её пространству

и встреченным на войне людям: «И мне радостно, что и я — часть этого грустно-весёлого народа» [5, с. 350]. Один прапорщик пошутил, что набралось 28 героев-панфиловцев, «которые смогли добиться соблюдения своих гражданских прав» [5, с. 337], это новый тип индивидуалиста-юродивого.

Трагическая тема Дм. Филиппова — тотальное торжество смерти. «Промка» рисует убийственное пространство, где трупы — часть пейзажа и ориентиры для передвижения. Хронотоп определяется взаимодействием с внешней силой: «И снова перед бойцами во всей неприглядности вырастала единственная задача: дожить до вечера» [9, с. 11]. В Великой войне, при всех потерях, не было ощущения обречённости, оно появилось в 90-е, на фоне краха СССР. У В. Быкова в «Дожить до рассвета» (1972) воля одиночки была сильнее смерти.

Сюжет «Промки» документален в описании лиц и боевых действий, но мистический во второй части, когда Вожак, потрясённый гибелью друга Калины, вступает в поединок со смертью. Важно, что это не волевое решение, а неосознанный импульс — и отчаянный протест услышан, через подсознание устанавливается контакт с инфернальной силой. Начинается страшная игра: Промка возвращает время вспять, оживляет Калину и ждёт ответный ход человека. Вожак пребывает в двух временах, он и потрясённый наблюдатель, и решительный игрок: помнит, как погиб Калина, но пытается в новых обстоятельствах изменить ход событий — пробежать иной тропой, сбить «комик». Такую рефлексию военная проза ещё не описывала.

Игра разворачивается как изменение хронотопы, в ней нет равноправия, смерть сильнее, она сохраняет счёт в свою пользу: если выживет Калина, в другой точке погибнет двойник Вожака с позывным Инженер. Поединок со смертью — архетипический сюжет, новое решение коллизии приходит к старому знанию, истину высказал реальный персонаж, шаман-удэгеец: «Смерть нельзя обмануть. Её можно только победить» [9, с. 266]. Калина разрывает порочный круг и второй раз идёт на смерть, по заповеди — полагая «душу свою за други своя»: «Господи... Как он шёл! Так идут мученики и святые: по воздуху, не касаясь земли» [9, с. 300].

* * *

Рефлексирующие индивидуалисты Е. Журавли, К. Минина, Дм. Филиппова веруют и действуют в соответствии с заповедями. Стойкие в бою и страданиях души, они настоящие герои трагедии, ответственные за мир, за других, за правоту смыслов. Обаяние решительности и силы, присущее В. Татарскому и Е. Николаеву, вживе являет идеал мужественности, его реальную цену открывает рефлексия. Антропологическое отличие новой военной прозы в том, что она осознанно заявила образ индивидуалиста как реальную социально значимую фигуру — деятельную, ответственную, с богатым духовным, философским, метафизическим опытом.

Литература

1. Евгений Журавли: «Наши воины — действительно защитники. Их война — за мир». Интервью М. Коледа. 10.03.2025 / URL: <https://anna-news.info/evgenij-zhuravli-nashi-voiny-dejstvitelno-zashhitniki-ih-vojna-za-mir/>
2. Журавли Е. Линия соприкосновения. М.: Яуза–каталог, 2025. 288 с.
3. Иванов Дм. «Гендиректор ВЦИОМ: Доля реальных сторонников СВО в России 10–15% населения» 18.06.2025 // URL: <https://www.sila-rf.ru/2025/06/18/gendirektor-vtsiom-dolya-realnyh-storonnikov-svo-v-rossii-10-15-naseleniya/>
4. Леонов М. Валидолные бои, гранаты и топоры. Штурмовик прошел Бахмут и описал все «как есть». Чем его история возмутила бойцов «Вагнера»? 10.11.2025 // URL: <https://lenta.ru/articles/2025/11/10/peresidok/>
5. Минин К. Доброволец. Письма не о любви. М.: Издательство АСТ; Издательский дом «Ленинград»; Редакция «КПД», 2026. 352 с.
6. Николаев Е. Моя Новороссия. Записки добровольца. М.: Издательство АСТ; Издательский дом Редакция «КПД», 2025. 352 с.
7. Пересидок Бахмут как есть 2. Рассказ зека–штурмовика ЧВК «Вагнер». М.: Издательство «Студия Онлайн», 2026. 251 с.
8. Татарский В. Медитация. [Б. м.], ООО «Митра», 2022. 214 с.
9. Филиппов Дм. Промка. М.: Издательство АСТ; Издательский дом Редакция «КПД», 2026. 320 с.

УДК 82.161.1

Цветова Н. С., Жилене Е. С.

Наталья Сергеевна Цветова — доктор филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный университета,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: cvetova59@yandex.ru

Екатерина Сергеевна Жилене — доктор филологических наук, доцент,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: ebibergan@yandex.ru

ВОЕННАЯ ПУБЛИЦИСТИКА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОПЫТ И СОВРЕМЕННОСТЬ***Cvetova Natalia S.**

St. Petersburg State University, Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky
Email: cvetova59@yandex.ru

Zhilene Ekaterina S.

St. Petersburg State Institute of Culture, Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky
Email: ebibergan@yandex.ru

MILITARY PUBLICISM: HISTORICAL EXPERIENCE AND MODERNITY

Русская военная публицистика с самого начала ставила перед собой сложнейшие задачи: проанализировать прошлое, осмыслить настоящее, дать аналитическую оценку будущего. Первостепенное значение военная публицистика с момента своего появления отводила правде как доминантному концепту интерпретации текущих событий. Традиция отечественной военной публицистики обнаруживает в первую очередь такие понятия, как гуманизм, любовь к родине и ближнему, связь судьбы отдельного человека и общей национальной судьбы, мужество и героизм, трудолюбие, побеждающее отчаяние и усталость — все это в совокупности приводит к высочайшей сопротивляемости героя.

Военная публицистика 1941–1945 годов стала знаковым явлением в истории отечественной словесности. Писатели, журналисты и публицисты создавали произведения, которые детально и достоверно освещали проблемы фронта и тыла, ставили такие важные проблемы, как влияние войны на человека, проявление героизма и подвиг отдельного человека, обнаруживали связь между судьбой человека и судьбой Родины. Среди плеяды публицистов времен Великой Отечественной войны нужно назвать имя Алексей Толстого, выпустившего военную статью «Что мы защищаем» 27 июня 1941 года (газета «Правда»), в которой была определена магистральная тема творчества писателя — тема Родины. Знаковой работой стал очерк «Родина» (опубликован в газете «Правда» 7 ноября 1941 года), в очерке «Москве угрожает враг» («Правда», 18 октября 1941)

писатель обратился к советским гражданам и их чувству любви к Родине. Риторическими шедеврами явились статьи «Несокрушимая крепость» и «Стыд хуже смерти», страстно призывающие к наступлению на ненавистного захватчика. Д. Ортенберг отмечает: «Толстой тонко чувствовал пульс войны. Он знал, когда и какое слово нужно фронту, какая тема самая животрепещущая. Он откликнулся в “Красной звезде” на все самые важные события <...> Многие имена живых и мертвых героев Отечественной войны увековечены в произведениях Толстого <...> Он удивительно и проникновенно раскрывал душу людей на фронте» [4]. Анализ стилистики военных статей А. Толстого со всей очевидностью подтверждает, что они «являются примерами великолепного звучного, выразительнейшего русского языка» [5].

Знаковым публицистом эпохи Великой Отечественной войны стал Илья Эренбург, выпустивший статью «В первый день» уже 23 июня 1941 года, в которой звучал высокий гражданский пафос и стремление вселить в людей отвагу и поднять боевой дух. Спустя два дня, 25 июня 1941 года, Эренбург по приглашению редакции явился в газету «Красная звезда» и в тот же день написал статью «Гитлеровская орда», опубликованную 26 июня 1941 года. Публицистика И. Эренбурга была направлена как бойцам фронта, так и труженикам тыла. Статьи зачитывались публично, их знали и на передовой, и в тылу. Уже в 1941 году Эренбург стал получать письма с фронта — тысячи писем писали

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 26–18–00073, <https://rscf.ru/project/26-18-00073/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

незнакомые ему люди, которых связывало общее дело — одержать победу над противником. Известно, что именем писателя называли свои машины танкисты, снайперы открывали «боевой счет Эренбурга», на который заносили убитых ими врагов. Эренбург стремился ответить каждому. Получить письмо от Эренбурга было очень почетно, подобно наградной медали. Очерки и публицистические статьи Эренбурга составили четырехтомный сборник «Война» (1942–1944). Основными художественными стратегиями Эренбурга-публициста стали конкретность, достоверность, эмоциональность, строгая ориентированность на адресата, воспитание отваги и стремления победить захватчика.

Знаменательной фигурой для публицистики времен Великой Отечественной войны стал Константин Симонов, на второй день войны назначенный военной корреспондентом. Свидетель военных событий, Симонов писал о том, что видел сам, поражая читателей правдой жизни. «Бой на окраине», «Зимой сорок третьего...», «Дни и ночи», «Путь на запад», «Декабрьские заметки» — это лишь малая часть огромного материала, собранного писателем на передовой. Нужно сказать и о книге «Разные дни войны. Дневник писателя. 1941 год», выпущенной уже после войны: Симонов сделала литературную обработку своих дневниковых записей о первом, самом трудном и страшном годе войны, и прокомментировал их. Его статьи и очерки печатались во многих газетах, распространялись по каналам Совинформбюро, передавались по радио. Симонов создавал тексты, в которых конкретика описываемых событий соединялась с выражением личных впечатлений от увиденного. Достоверность изображения поддерживалась правдивым описанием трагических событий — трудностей и поражения, однако лейтмотивом всех текстов была стойкость советского солдата. Многочисленные наблюдения К. Симонова стали хроникальной основой будущих художественных произведений (трилогии «Живые и мертвые», романа «Так называемая личная жизнь» и др.).

Одним из ключевых публицистов Великой Отечественной войны стал Василий Гроссман. С августа 1941 года по август 1945 года он служил специальным военным корреспондентом газеты «Красная звезда»: работал на Центральном, Брянском, Юго-Западном, Сталинградском, Воронежском, 1-м Белорусском и 1-м Украинском фронтах, прошел с советскими войсками до Берлина. Гроссман с первого до последнего дня Сталинградской битвы находился в осажденном городе, принимал участие в боях на передовой линии, был награжден орденом Красной Звезды и произведен в звание подполковника. Итогом страшных дней обороны стали очерки «Сталинградская битва», «Волга — Сталинград», «Влазов». Повести «Народ бессмертен», «Сталинградские очерки» и другие военные очерки сложились в книгу «Годы войны» (1945).

Весомый вклад в развитие публицистики времен Великой Отечественной войны стал Михаил

Шолохов. 23 июня 1941 года, на следующий день после нападения Германии, Шолохов выразил готовность защищать родину, отправил телеграмму с просьбой зачислить его Сталинскую премию в Фонд обороны СССР. В августе 1941 года он стал военным корреспондентом газет «Правда» и «Красная звезда», участвовал в боях на разных направлениях. Среди его публицистических работ следует отметить очерк «На смоленском направлении» («Красная звезда», 29 августа 1941), «Наука ненависти» («Правда», 22 июня 1942), а также очерки «По пути к фронту» и «Люди Красной армии», созданные для Совинформбюро в 1941 году. Знаменательная статья Шолохова «Победа, какой не знала история» была продиктована автором по телефону в редакции «Правды» в день Победы, опубликована 13 мая 1945 года. Публицистические тексты Шолохова отражают стойкую убежденность писателя в решающей силе любви к родине, которая приведет к победе.

Бесспорное влияние на формирование сверхзадачи русской военной публицистики как феномена оказал творческий опыт Л. Н. Толстого — автора знаменитых «Севастопольских рассказов». Именно Толстой, повествуя о мужестве и героических поступках защитников Севастополя, главным героем провозгласил п(П)равду. Эта установка стала генеральной для сотен советских журналистов и писателей в годы Великой Отечественной войны и получила значимую для национальной традиции интерпретацию.

Принято считать, что в 1941–1945 годы основными функциями печатного слова были летописная и агитационная. С этой историко-литературной установкой трудно спорить, но все-таки «основным фактором самоопределения» [8, с. 461], на наш взгляд, стало уникальное сочетание достоверности с аналитичностью, которое и позволяло достичь высочайшего уровня художественности, необходимость которого самими писателями хорошо осознавалась. Уже в 1943 году А. Толстой писал: «Не отображения, не показа ждут от нас, а осмысления происшедшего и происходящего и творческого взгляда в будущее» [7]. Основным аргументом в пользу реализации этой сложнейшей задачи можно считать публикацию в «Правде» в первую годовщину начала Великой Отечественной войны художественно-публицистического очерка Шолохова «Наука ненависти». Сразу после публикации очерк вызвал огромный резонанс. Так, уже 28 июня 1942 года шолоховской публикации была посвящена передовая статья в главной советской газете под красноречивым названием «Лицо врага».

Военная судьба главного героя очерка лейтенанта Виктора Герасимова — многочисленные факты, события, в которых была представлена в значительной полноте реальность военного времени. Но Шолохов с самого начала работы над текстом произведения сосредоточился на исследовании психологических последствий погружения человека

в страшную реальность военных сражений и фронтового быта. Исследовательская установка была открыто предъявлена писателем в экспозиционной части сюжета — в пейзаже, размещенном в сильной текстовой позиции начала: «<...> Если сосна гибнет от снаряда, падая, как скошенная <...> то по-иному встречается со смертью дуб. На повесне немецкий снаряд попал в ствол старого дуба, росшего на берегу безымянной речушки. Рваная, зияющая пробоина иссушила полдерева, но вторая половина, пригнутая разрывом к воде, весною дивно ожила и покрылась свежей листвой» [10, с. 3].

Для Шолохова-публициста были принципиально важны основания высочайшей сопротивляемости героя — напутствие жены, инвалида-отца, неожиданное прощание с секретарем райкома... В финальной части сюжета, прощаясь с рассказчиком, главный герой делает неожиданное, на первый взгляд, признание: «И воевать научились по-настоящему, и ненавидеть, и любить <...> Казалось бы, любовь и ненависть никак нельзя поставить рядышком <...> Именно эти два чувства, воплощенные в действие, и приведут к нам победу» [10, с. 18]. Ненависть к врагу и любовь к родине, к своему народу — это и есть живая вода, которая питала жизненные силы израненного дерева.

Завершением работы над жизненным материалом, легшим в основу сюжета «Науки ненависти», спустя десятилетие стал характер Андрея Соколова в знаменитом рассказе «Судьба человека», в котором усилия писателя направляются на развитие смысловой структуры художественного концепта «любовь», доминантного для сюжета этого рассказа. Но, как показывает целостный анализ военного очерка, уже в годы войны интуиция выдающегося художника заставляла его думать и говорить о том, что именно любовь была структурообразующим элементом характера советского солдата, позволила преодолеть ненависть и открыла дорогу в будущее. И эта особенность — результат естественного погружения большого писателя в литературную традицию, предполагающую постижение Правды характера, Правды человеческой и национальной судьбы [см. об этом: 11].

Спустя многие десятилетия русская публицистика была вынуждена возвратиться к теме войны, журналисты и писатели вновь оказались на полях сражений. И, на наш взгляд, чрезвычайно интересен вопрос о власти публицистической традиции, которая неизбежно и особенно мощно влияет на коммуникативное поведение автора публицистического текста в рубежное время. С начала второго десятилетия XXI века феноменологической особенностью современного общества было признано доминирование глобальной коммуникативной среды — возможности онлайн-общения, под влиянием которого формировалась новая иерархия коммуникативных ценностей. Доказательство тому — особенности реализации вполне традиционной потребности человека в эмоциональной поддержке за счет высокой

активности субъекта речи в интернет-коммуникации. Десятилетия назад О. Мандельштам отмечал: «Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела» [3, с. 48]. Кажется, XXI век предоставил человеку эффективные инструменты для борьбы с этим страхом. Но эмоциональная коммуникативная поддержка в интернет-общении предельно симулятивна: френды как адресаты не обременены ни нравственными, ни социальными обязательствами перед адресантом.

Сегодня, оглядываясь назад, ни одну из названных тенденций нельзя оценить как позитивную, т. е. активизируемую во имя человека, в поддержание его. Хотя, как показывают наблюдения, успешные, популярные актанты при формировании собственной коммуникативной позиции и ранее старались минимизировать использование коммуникативных приемов и средств, вступающих в очевидное противоречие с русским риторическим идеалом.

После февраля 2022 года коммуникативная ситуация предельно осложнилась. Новая реальность получила «беспрецедентное по насыщенности и разнообразию» медийное сопровождение [6, с. 91], но вопреки ожиданиям отнюдь не в логике предшествующих десятилетий. Стрессовая ситуация глобального конфликта поставила профессионального журналиста (как и любого медиамэна) перед необходимостью не просто модернизации, а выбора коммуникативной позиции, прежде всего установки, предполагающей направленность, ориентацию на определенную систему ценностей.

Современная военная публицистика традиционно обнаруживает поддержание лексико-семантического поля «жизнь», в ядерной зоне которого в полном соответствии с русским менталитетом существует несколько аксиоконцептов:

— труд (танкисты работают, работают на уничтожение опорного пункта, работают слаженно, боевая работа, труднее стало работать);

— справедливость и правда (бойцы сражаются за правду и историческую справедливость; они знают правду).

Так концепт «правда» стал базовым в компании по продвижению в петербургском медийном пространстве гастролей Донецкого государственного академического музыкально-драматического театра имени М. М. Бровуна с «показом документального спектакля «Я Знаю праVду» [1, с. 9]. Авторы спектакля использовали обновленное содержание концепта — графическую отсылку к современным событиям как транслятор аксиологической позиции.

Концепт «жизнь» в полном соответствии с традицией обнаруживает хронологические маркеры, указывающие на жизненную перспективу — маркеры будущего времени, которые просматриваются, например, в подтексте репортажей с восстанавливаемых территорий Донбасса.

Ситуативным маркером будущего в российских медиа становится концепт «победа», смысловая

глубина которого использовалась при создании волонтерской интернет-платформы «Все для Победы!», формировалась с использованием многочисленных историко-культурных ассоциаций, например, с победой под Сталинградом, с сюжетом И. Глазунова «Вечная Русь», со стихотворением К. Фролова-Крымского «Мы — русские...» и т. п.

Не менее значимым выражением содержания российской позиции становится модернизация репертуара транслируемых медиа эмоций. Программной публикацией на тему использования в публичном дискурсе «эмотивных слов» [9] можно считать статью М. Макаренкова «Ненависть лишь разрушает. Несколько исторических параллелей». Авторская идея аргументирована исторической аналогией — денацификацией Германии: «С помощью ненависти, какой бы святой она ни была, можно только разрушать, а расчеловечивание слишком быстро приводит в исторический тупик» [2]. Полная смысловая идентичность — в комментарии А. Шафран к сообщению об открытии в Северодонецке детской библиотеки: «Наша основная цель — спасти себя, вспомнить, кто мы есть, русские православные люди» (Прямая речь. Спас. 26.02.2023). По сути, это публицистическое возвращение к смыслу шолоховской «Судьбы человека», к одной из констант русской национальной культуры.

Среди публицистических произведений, посвященных различным военным конфликтам, можно отметить «Письма русского офицера» Ф. Н. Глинки, «Записки кавалерист-девицы» Н. А. Дуровой, «Записки об осаде Севастополя» Н. В. Берга, дневники В. И. Немировича-Данченко («Год войны», «На войну. От Санкт-Петербурга до Порт-Артура»), «Записки кавалериста» Н. С. Гумилева, «Ледяной поход (с Корниловым)» Р. Б. Гуля, «Спрятанная война» А. Боровика, «Всё, что должно разрешиться...: Хроника идущей войны» З. Прилепина и др. Сегодня, в эпоху развитых технологий и глобального коммуникационного пространства, формируется новое мировоззрение, на которое активно влияют различные потоки информации. Однако неизменной

остается традиция — концепты «жизнь», «труд», «любовь к родине и ближнему» становятся незримой нитью, связующей эпохи. Современная военная публицистика обнаруживает процесс восстановления национальной публицистической и художественной традиции, национального риторического идеала, предъявляющих вполне определенные требования к писателю, журналисту, публицисту. Одно из главных требований — в соответствии принципу положительной онтологичности.

Литература

1. Бессер В. Они знают правду // Культурный Петербург. 2023. № 1 (130). С. 9.
2. Макаренков В. Ненависть лишь разрушает. Несколько исторических параллелей // Литературная газета. 2022. 1–7 июня. № 22(6836). С. 6.
3. Мандельштам О. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.
4. Ортенберг Г. Воспоминания об А. Н. Толстом. М.: Советский писатель, 1982. 416 с.
5. Стукалова О. В. На «пульсе войны» (заметки о художественных особенностях военной публицистики А. Н. Толстого) // Humanity space International almanac. 2013. Vol. 2. № 4. С. 722.
6. Тимошук А. С. Дискурсивно-коммуникативные вызовы СВО // Дискурс современных масс-медиа в перспективе теории, социальной практики и образования: сб. Белгород: ООО «Космос», 2022. С. 87–94.
7. Толстой А. Н. На историческом рубеже // Литература и искусство. 1943. 23 октября. С. 1.
8. Хватов А. И. Летописцы народного подвига // «Идет война народная»: повести и рассказы Великой Отеч. войны 1941–1945 гг. / сост., авт. послесл. и коммент. А. И. Хватов. Л.: Лениздат, 1985. С. 461–471.
9. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций. М.: Гнозис, 2008. 416 с.
10. Шолохов М. А. Наука ненависти // «Идет война народная»: повести и рассказы Великой Отеч. войны 1941–1945 гг. / сост., авт. послесл. и коммент. А. И. Хватов. Л.: Лениздат, 1985. С. 3–19.
11. Цветова Н. С. «Ради жизни на земле...» // Военная журналистика в современном мире. Материалы Международной научно-практической конференции. Луганск, 12 апреля 2023 г. СПб.: Медиапир, 2023. С. 107–110.

УДК 82.161.1

Чаплыгина Е. А., Богданов И. С.

Елена Олеговна Чаплыгина — кандидат филологических наук,
зав. каф. русского языка и литературы,
Школа для одаренных детей им. Н. Н. Дубинина, Владивосток
Email: cha_o@bk.ru

Иван Сергеевич Богданов — аспирант 3 курса РГПУ им. А. И. Герцена,
ассистент каф. культурологии, педагогики и искусств
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: ivan-bogdanov-97@mail.ru

ТЕМА ТВОРЧЕСТВА В ВОЕННОМ РАССКАЗЕ ВЯЧ. ДЕГТЕВА «РЕКВИЕМ»*

В статье на материале военного рассказа Вяч. Дегтева «Реквием» (1995) рассматривается тема творчества, которая живо беспокоит автора и разрешается им в рамках военных мотивов и образов. Тема войны сопоставляется с темой мирного времени и позволяет Дегтеву показать, что и военные обстоятельства, и житейские в равной мере экстремальны в плане проявления творческого начала и его воздействия на окружающих. Дегтев показывает, что разницы между восприятием таланта (и в итоге памяти, мотива памяти) в военное и мирное время нет. Решение темы творчества привязывается Дегтевым к песенному творчеству кумира поколения Владимира Высоцкого.

Ключевые слова: Вяч. Дегтев, В. Высоцкий, военная проза, мотив памяти, тема поэтического творчества.

Chaplygina Elena O.

Candidate of Philological Sciences,
Head of the Department of Russian Language and Literature,
N. N. Dubinin School for Gifted Children, Vladivostok
Email: cha_o@bk.ru

Bogdanov Ivan S.

3rd-year postgraduate student
at the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University,
Assistant Professor at the Department of Cultural Studies, Pedagogy and the Arts
Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky
Email: ivan-bogdanov-97@mail.ru

THE THEME OF CREATIVITY IN THE MILITARY STORY OF VYACH. DEGTEV'S "REQUIEM"

In an article based on a military story by Vyach. Degtev's "Requiem" (1995) examines the theme of creativity, which vividly worries the author and is resolved by him within the framework of military motives and images. The theme of war is compared with the theme of peacetime and allows Degtev to show that both military and everyday circumstances are equally extreme in terms of creativity and its impact on others. Degtev shows that there is no difference between the perception of talent (and, as a result, memory, the motive of memory) in wartime and peacetime. Degtev's solution to the theme of creativity is tied to the songwriting of the idol of the generation, Vladimir Vysotsky.

Keywords: Vyach. Degtev, V. Vysotsky, military prose, the motif of memory, the theme of poetic creativity.

Имя Вячеслава Дегтева (1959–2005) прочно связано в современной русской литературе с отображением событий Афганской войны. Рассматриваемый нами рассказ «Реквием» появился в подборке, опубликованной журналом «Юность» (1995) [7]. Вместе с рассказом «Жалейка» «Реквием» объединен не только общим названием — «Два рассказа», но и общей эмотивной семьей заглавий. Читатель сразу настраивается на общую эмоциональную тональность рассказов, их возможное тематическое и идейное единство.

И в «Жалейке», и в рассказе «Реквием» речь идет о встрече друзей. Они собрались, чтобы по-

здравить своего друга-художника с присвоением звания «народный художник». Повествование ведется от первого лица, рассказчик, он же главный герой, — писатель («писатель такой-то» [7, с. 65]).

Героев-друзей пришло много, они «тесно сидят» в мастерской, ведут беседы, «полные мечтаний, заявлений, восклицаний» и споров об искусстве, талантах, сути творчества. В какой-то момент кто-то включает магнитофон, звучат песни В. Высоцкого. Спор получает новый импульс: «И когда певец закончил, мы заговорили, вдруг все разом, закричали, загалдели — как бы повёл себя Высоцкий в нынешней ситуации, останься он жив?» [7, с. 65]. Поста-

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 26–18–00073, <https://rscf.ru/project/26-18-00073/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

новой этого вопроса заканчивается экспозиционная часть рассказа.

Двое из присутствующих — герой-рассказчик и сам виновник торжества, художник — оказались более других заинтересованы в ответе. Художник давно «рисует Высоцкого», но «однако не выходит он <...>, получается что-то общеизвестное» [7, с. 65]. Основная часть рассказа — художественная версия того, что было бы с известным поэтом, если бы он не умер в 1980 в возрасте сорока двух лет, т. е. примерно в том возрасте, в котором сейчас находятся герои рассказа*, а дожил бы до сегодняшних дней.

Писатель и художник в придуманной ими реальности отправляются в гости к поэту Высоцкому. Владимир Семенович предстаёт пред ними таким «низеньким мужичком», «давно не стриженным» и «плохо выбритым» [7, с. 65]. Во дворе старой дачи, где он встречает неожиданных гостей, «валяются пестрые кровавые перья, <...> две обезглавленные курицы» [7, с. 65], тут же запчасти от машин. По всему видно, что хозяин одинок, беден («отовсюду глядела откровенная нищета» [7, с. 65], всеми забыт. Тем не менее хозяин угощает гостей, поет песни о современных событиях... [7, с. 66]. Потом завязывается спор «о сущности таланта, о том, когда признают настоящий талант» [7, с. 66] — при жизни или только после смерти. Этот спор прервется появлением сыновей Высоцкого, которые «вваливаются» с вопросом: «Ну что, отец, сварил закусон?» [7, с. 66]. На обратном пути художник наконец понимает, какой будет картина: «...ты говоришь, что нарисуеть его именно такого — в бедности, старого, <...> и одновременно на вершине славы, в нищенском золоте увядания» [7, с. 66]. Герой-рассказчик развивает мысли художника, добавляя свои детали и образы. Вдруг на тропинку выскакивает заяц, друзья оценивают это как добрый знак: «Говорят, в старое время увидеть зайца — считалось к беде, теперь же — к удаче; всё перевернулось на этом свете» [7, с. 66]. Завершает рассказ риторическое обращение: «Так сдвинем, бокалы, друзья, сядем теснее <...>» [7, с. 66].

Уже первое предложение рассказа — «Мы обмывали твоё звание — “народный художник”» — содержит отсылку по крайней мере к двум «вечным» темам: теме дружбы, дружеского застолья (местоимение множественного числа «мы», обращение на «ты», употребление разговорно-просторечного глагола «обмывали»**, характерного для неформальной обстановки, вместо нейтрального

«отмечали», «праздновали») и творчества («художник»).

Обращение на «ты» предполагает непринужденность общения, диалог, но весь рассказ, скорее, монолог повествователя, а реплики других героев поданы в рамках несобственно-прямой речи. Всё это создаёт особую интонацию воспоминаний и вольность рассказчика в передаче впечатлений от них. Он расставляет свои акценты, выделяет значимые для себя детали, строит свои ассоциации.

Глаголы прошедшего времени изъявительного («реального») наклонения в экспозиции рассказа: «обмывали», «сидели», «говорили», «включил» [7, с. 64] — сменяются глаголами условного в основной части: «шествовали бы», «вопили бы», «нашли бы», «показался бы» и т. д. [7, с. 65]. История, оказывается, знает сослагательное наклонение, если она излагается писателем. Он увлечен своим вымыслом, и повествование о Высоцком строится уже на глаголах настоящего времени снова наклонения изъявительного: «нетерпеливо выглядывает», «начинаешь делать», «замечаю», «говорит» [7, с. 66]. Версия о том, что «могло-бы-быть-если...» приобретает характер единственной реальности. Рассказчик предвидит, что будет спор между поэтом и художником, и появляются глаголы будущего времени: «[вы с ним] сцепитесь», «начнется», «станет сетовать», «вскричишь», «возразит», «одернешь» [7, с. 66]. Снова глаголы настоящего времени — приход сыновей поэта, а потом размышление художника о картине. Он описывает её так, как будто она уже есть, поэтому использование глаголов настоящего времени вполне объяснимо: «смотрят», «заходит», «кроют» и т. д. [7, с. 66]. В финальном призыве к друзьям — глаголы по смыслу в повелительном наклонении, а формально — в будущем изъявительного: «Так сдвинем <...> сядем» [7, с. 66]. Эта часть обозначает не только побуждение, но и оптимистическое устремление в будущее. Такая смена форм наклонения и времени в зависимости от характера реальности расставляет дополнительные композиционные вехи. Глаголы (наряду с некоторыми другими средствами) создают композиционное кольцо: «сидели тесно» [7, с. 64] — «сядем теснее» [7, с. 66].

Повествование о судьбе художника (в значении творца) приобретает характер событийного, эпического — грандиозного. (Дважды в тексте о Высоцком и о самом народном художнике сказано: «Он любил все грандиозное» [7, с. 65]; «Ты тоже, как и он, тянешься ко всему грандиозному», [7, с. 65]. Эпичность, летописность, «сказовость» повествования складывается и на основе повторов союза и (этот прием уже отмечался в предыдущем рассказе — «Жалейка»): «И войдя в тот дачный поселок, спросили бы <...> И этот первый встречный махнул бы рукой <...> и мы пошли бы и нашли бы» [7, с. 65]. Союз и часто (4 раза из 23) начинает абзац, обозначая новый поворот мысли, следующую ассоциацию, новое событие, повторяя композиционный приём летописи. На обобщенность повествования «работает» и отсутствие

* Автор определяет этот возраст как зрелость — «о, эта голубая ностальгия зрелых мужчин, почувствовавших первое приближение старости» [7, с. 66].

** *Обмывать* — несов. вид к обмыть, -мою, -моешь; -ытый; сов. 1. кого-что. Моя со всех сторон, сделать чистым. О. кожу вокруг раны. 2. что. То же, что вспырынуть (во 2 знач.) (прост). Обмыть премию [13, с. 443]. *Вспрыснуть* — -ну, -нешь; -утый; сов., что. 1. Обдать брызгами. В. одеколоном. 2. перен. Отпраздновать что-н., выпив вина, устроив угощенье (разг.) [14, с. 105].

имен у главных героев, указана лишь их социокультурная роль: художник, писатель, — тем самым подчеркивается общность их интересов и задач в отношении общего дела — творчества.

Особое значение имеет в тексте категория времени (время и грамматическое, как уже отмечалось, и художественное). Время действия в рассказе — осень. Все события: и реальные, и придуманные, нафантазированные рассказчиком — происходят в это время года, причем каждый раз в контексте дана жесткая связь между главными темами (дружбы и творчества) и этим временем года: «Мы говорили <...> о таланте, призвании, о задачах художника. А за окном стояла золотая осень» [7, с. 64]. (За счет соседства слова «художник» и словосочетания «золотая осень» происходит интерференция значений. «Золотая осень» — штамп, в котором есть и фольклорный постоянный эпитет, и указание на золото как знак достижения героями зрелости и успешности, получает ассоциативную отнесенность к «Золотой осени» Левитана, а лексема «художник» помимо первого обобщенного значения («человек, который творчески работает в какой-нибудь области искусства» [13, с. 902]) актуализирует второе, буквальное значение: «То же, что живописец» [Там же]. Таким образом, осень уже во втором абзаце, в сильной позиции текста дважды мотивированно оказывается связанной с темой творчества вообще и живописи в частности).

Во второй (основной) части такая связь только укрепляется: «Послушай, друг! А в самом деле, был бы жив Высоцкий, поехали бы к нему в гости. Была бы, как и сейчас, осень... Нет, лучше весна. Или лето. Не перебивай, пожалуйста. Была бы осень, тихая и мягкая, как сейчас...» [7, с. 65], при этом выбор времени года рассказчиком намеренно подчеркивается, осознанно выбирается. И снова, уже в гостях у Высоцкого, рассказчик отмечает: «Но уже занялся закат, шоколадный, какой бывает только в октябре <...> хозяин [Высоцкий] нетерпеливо выглядывает в окна, <...> ты <...> начинаешь делать наброски углем» [7, с. 65]. И наконец, финальное: «Так сдвинем бокалы, друзья, сядем теснее — такого дня уже никогда не будет, — за окном акварельная, жаркая от увядания осень, и костры из листьев под деревьями все разгораются...» [7, с. 66]. Описание осени в рассказе повторяется троекратно, что усиливает мифопоэтический смысл лексемы.

Оставаясь временем действия и пейзажем, осень перерастает в отдельную тему, вбирая в себя все остальные темы и мотивы, становясь символом и творчества, и дружбы, и дружеского застолья*.

* Сравнение осени с вином участвует в кольцевой композиции и поэтому кажется особо значимым: «[Осень] колыхалась в своем переизбытке цвета и аромата, как портвейн, как горьковатый ликер в хрустальных фужерах» [7, с. 64] и «Всеми виной осень, разлитая за окном, подобно полынно-терпкому портвейну и горьковато-сладким ликерам» [7, с. 66]. «Вино» становится равноценным символом, метонимически заменяя «осень».

Такое понимание осени автор ведет, безусловно, от пушкинской традиции, от стихотворений «19 октября» (1825) и «Осень» (1833). Лицейская годовщина давно стала мифологемой дружбы, творческого союза. Уже в начале рассказа использованы семантические опоры стихотворения «19 октября». В стихотворении: «октябрь», «вино», «друзья мои», «союз», «под сенью дружных муз» [15, т. 2, с. 37] — в рассказе: «осень», «под вино и водочку», местоимении множественного числа «мы» (частотность 5 на один абзац), «художник», «мастерская», «О Боге, о таланте, о призвании» [7, с. 64]. В рассказе: «под вино и водочку вели свои русские беседы — полные мечтаний, восклицаний, заявлений», в стихотворении: «Исполнится завет моих мечтаний; <...> Промчится год, и я явлюсь к вам! / О сколько слез и сколько восклицаний, / И сколько чаш, подъятых к небесам!» [15, т. 2, с. 40]. Переключки с Пушкиным подчеркнута и в конце рассказа: «Так сдвинем бокалы**, друзья, сядем теснее» [7, с. 66] — парфразом строчки из «Вакхической песни»***.

С Пушкина началось в русской литературе и культуре осмысление осени не только как традиционного аллегорического символа зрелости человеческой жизни, но и зрелости поэтического дара, творчества.

Дёгтев подбирается к такой мотивации символа постепенно. Группа предложений в несобственно-прямой речи, в которой угадываются реплики двух друзей — «Была бы осень... Нет, лучше весна. Или лето. Не перебивай, пожалуйста. Была бы осень...» [7, с. 65] — имеет ту же логику, что и стихотворение Пушкина «Осень» — «октябрь уж наступил», «я не люблю весны», «ох, лето красное! Любил бы я тебя», «дни поздней осени бранят обыкновенно, // но мне она мила» [15, т. 2, с. 308]. Герой рассказа так же, как и лирический герой, намеренно отрицает для себя выбор иных времен года, кроме осени.

Выбор Дёгтевым цветовых доминант «золото и баgreц» [7, с. 65] для описания осени в рассказе тоже продиктован узнаваемыми пушкинскими строчками — «роняет лес багряный свой убор» («19 октября») [15, т. 2, с. 37] и «В баgreц и золото одетые леса» («Осень») [15, т. 2, с. 311]. Осень в рассказе жёлтая и красная: «золотая осень», «алели осины», «пахли краснобокие яблоки», даже ели «красовались» [7, с. 64], осень подобна «желтым ликёрам» [7, с. 66]. Перестановка компонентов «золото и багр(ян)ец» вместо — «баgreц и золото» объясняется, очевидно, стремлением автора подчеркнуть прежде всего богатство, роскошь картины этого времени года, соответственно и значимость периода жизни (творчества), аллегорически связан-

** Слово «стаканы» для Дёгтева, очевидно, недостаточно торжественно и возвышенно.

*** «Подыдем стаканы, содвинем их разом! // Да здравствуют музы, да здравствует разум!» (Пушкин А. С. Вакхическая песня). Стихотворение «Вакхическая песня» примыкает к «19 октября» по году создания (1825) и наличием общих семантических опор.

ного с осенью, а потом уже цвет. Правда, изменение последовательности легко объяснить и другим: ключевой фразой в финале рассказа — «всё перевернулось на этом свете» [7, с. 66], данной тоже после аллюзий на пушкинские тексты.

Другая цветовая доминанта — «голубые» — имеет также символическое значение. В рассказе упоминаются «голубые ели», которыми друзья восхищаются, о елях же сказано, что они «красовались среди поседлых своих подруг [осин], словно время над ними было не властно» [7, с. 64], в финале рассказа встречаем предложение «О, эта голубая ностальгия зрелых мужчин, почувствовавших первое дуновение старости» [7, с. 66]. Цветовой эпитет имеет символическое значение не только молодости, времени, противоположного старости, но и вообще противоположности, протеста — «не-такой-как-все»*. (В портрете Высоцкого подчеркнута деталь — «удивительно ясные серые глаза» [7, с. 65]).

Пушкинское «Люблю я пышное природы увяданье» [15, т. 2, с. 311] тоже многократно отозвалось в рассказе со всеми своими «амбивалентными»** смыслами: «Осень <...> с терпкой пылью увядания <...>, где господствовало бы золото и багрец», «нищенское золото увяданья» [7, с. 66]. Лексема «золото» в рассказе Дёгтева благодаря функционированию рядом с лексемой-символом осени приобретает контекстные смыслы старости, смерти: «осеннее золото — печать смерти», «ностальгия зрелых мужчин, почувствовавших <...> первое дуновение старости. Может, виной всему осень, золотая, пышная» [7, с. 66], одновременно памяти после смерти: «Он [Высоцкий], подобно осенним листьям, покрывается благородным металлом» [7, с. 66]. Эти же смыслы (старости, смерти, памяти) усиливает заглавная лексема названия рассказа — «Реквием»***. Семантически примыкающая к «золоту» лексема «бронза» (через общие семы «металл», «цвет») приобретает в тексте те же коннотации, что и «золото» — «мы шествовали в тоннеле из кованой бронзы» [7, с. 65], «густой, отполированный, как бронзовая пластина, голос Высоцкого» [7, с. 64], «отольют из бронзы в полный рост» [7, с. 66]. Таким образом, в рассказе образуется ёмкое лексико-семантическое поле «осень», в котором реализуются символические смыслы. Главный из них, на наш взгляд, всё-таки пушкинский: «В поэтической системе “Осени” духовность человека, выраженная в творчестве, — единственная возможность преодоления закона смерти, выхода в мир человеческой культуры, по-

зволяющая “достигнуть реального бессмертия хотя бы символически“» [10, с. 65], — пишет исследователь творчества Пушкина А. В. Ильичёв. Ту же мысль в своём рассказе пытается донести до читателя и Дёгтев.

Но на протяжении рассказа мифопоэтическому символу осени автор придаёт современные историко-политические смыслы; и вот уже как намёк на Октябрьскую революцию 1917 г. и захват здания Российского парламента в октябре 1993 г. появляются в тексте «кровавые октябрь», что преследуют Россию» [7, с. 66]; «костры из листьев» становятся «кострами из ящиков» [7, с. 66], которые жгли на улицах защитники «Белого дома»****. На осень распространяется в рассказе именование «алтарное время» [7, с. 66]. Слово в рассказе выделено курсивом, автор видит в нем особую значимость, явно связывая с семантикой лексемы «алтарь»*****. Осень — время жертвы и жертвенности, а также время главных событий. Финальная фраза об осени является завершающей для всего рассказа, и символ осени воспринимается во всей глубине смыслов, подготовленных текстом: «осень <...> столько уже подвигла — кого на подвиг, кого на подлость, кого на чудо» [7, с. 66].

«Пушкинское» в рассказе не только художественное время, но и, говоря условно, место. Друзья (писатель и художник, народный «в прямом и официальном смыслах» [7, с. 65]) идут в гости к поэту Высоцкому через лес. Чем не «народная тропа» к поэту, который в альтернативной действительности рассказа «убежал тленья»? Идут по тропе, точнее, дороге, которая «не зарастет», кстати и потому, что она асфальтовая: «мы бы шествовали в тоннеле из кованой бронзы, <...> шли, громко цокая по асфальту каблуками» [7, с. 65]. Живет Высоцкий в Лукоморье («Сыновья должны приехать... Сюда, в моё Лукоморье» [7, с. 65]) — Дёгтев здесь опять использует готовый пушкинский образ, подчеркивающий сказочность, условность придуманного сюжета. В финале рассказа, в описании картины, задуманной художником, — тоже прецедентные образы вступления к «Руслану и Людмиле», но интерпретированные горько-иронично: «пень от дуба» вместо «дуб зеленый», «фуфайка на колу»***** вместо

* Ель как пушкинский образ, например, в «Зимнем утре» тоже не такая, как все, правда, она «зеленеет»: «Прозрачный лес один чернеет, // и ель сквозь иней зеленеет».

** «Само же изображение осени становится амбивалентным, собирает воедино противоречащие друг другу смыслы: Унылая пора! Очей очарованье <...> Люблю я пышное природы увяданье» [10, с. 63].

*** Реквием, -а, м. 1. У католиков: богослужение по умершему. 2. Траурное вокальное или вокально-инструментальное музыкальное произведение [13, с. 698].

**** «Ровно 13 лет назад страна стояла на пороге гражданской междоусобицы. Только по официальным данным — в конфликте, к которому привело противостояние президента Ельцина и председателя Верховного Совета Хасбулатова, погибло более 150 человек, около 400 получили ранения. По неофициальным же — число жертв значительно выше. Можно ли было избежать кровопролития?» [14].

***** Алтарь, -я, м. 1. Восточная возвышенная часть христианского храма (в православной церкви отделенная от общего помещения иконостасом). 2. В старину: то же, что жертвенник. Принести свою жизнь на а. отечества (перен.: пожертвовать своей жизнью во имя родины; высок.) [13, с. 20]. Уже в словаре Ефремовой добавлено: 1. <...> (перен.) Место, которое внушает благоговение. 2. Главная, восточная часть христианского храма <...>» [8].

***** В этом словосочетании Дёгтев сохраняет лишь ритмический рисунок первоисточника и частично созвучие —

«русалка на ветвях». Далее в калитку заходит «мент с косой и с понятиями, понятия — известные личности: бородатый Черномор и кот ученый с цепью через плечо» [7, с. 66]. Мотивация появления в рассказе именно этих персонажей двойная. В. Высоцкий тоже на основе пушкинского текста написал песню «Лукоморья больше нет. Антисказка» (1967), где присутствуют те же образы: дуба, кота, Черномора, русалки*. Выражение «моё Лукоморье» обретает второй смысл. Это не только образное название места, где он живёт, но и Лукоморье, придуманное Высоцким в его песне, где сказка потеряла свой волшебный смысл и превратилась в суровую циничную реальность: «Лукоморья больше нет, // Все, про что писал поэт, это — бред» [5, т. 1, с. 37].

Пушкинским же персонажем воспринимается и заяц, внезапно выскочивший на дорогу перед героем-рассказчиком и его другом: «Но тут вдруг выскакивает заяц, перебегает дорогу, мы срываемся: “Держи! Держи!”» [7, с. 66]. Заяц — «персонаж» биографии Пушкина. Точнее, «мифобиографии», некоего апокрифа, сложившегося о поэте**. Происшествие с зайцем случилось в декабре 1825-го, когда Пушкин пытался покинуть место своей ссылки — Михайловское. Именно с Михайловским, с 1825 годом связывают появление вершинных произведений поэта***. Впереди у Александра Сергееви-

«русалка — фуфайка»). Вообще, по-дегтевски, строчки звучали бы примерно так: «У Лукоморья пень от дуба, <...> фуфайка на колу висит».

* «Лукоморья больше нет, / От дубов простыл и след, <...> Ободрав зеленый дуб, / Дядька ихний [богатырей] сделал сруб. / Здесь и вправду ходит Кот, <...> И Русалка — вот дела! // Честь недолго берегла / И однажды, как могла, родила <...> Бородатый Черномор / Лукоморский первый вор / Он давно Людмилу спер, ох хитер!» [5, т. 1, с. 37].

** См. об этом: А. Битов «Вычитание зайца»: «Знаменитая история о том, как Пушкин совсем было собрался из Михайловского в Петербург накануне декабрьского восстания, но повернул обратно, потому что ему перебежал дорогу заяц, правомерно существует в виде анекдота, не обременяя биографию поэта. Есть вещи, которые про Пушкина рассказывали, есть, которые он сам рассказывал. Здесь как раз неоспоримо свидетельство самого Пушкина. Никому, кроме него, известно не было, что заяц перебежал дорогу. Разве что самому зайцу. Пушкин рассказывал эту историю неоднократно и разным лицам. М. П. Погодин приводит и конечные слова его: “А вот каковы были бы последствия моей поездки. Я рассчитывал приехать в Петербург поздно вечером, чтобы не огласился слишком скоро мой приезд, и, следовательно, попал бы к Рылеву на совещание 13 декабря. Меня приняли бы с восторгом; вероятно, я попал бы с прочими на Сенатскую площадь и не сидел бы теперь с вами, мои милые!”» [1].

*** Критик И. Сурат пишет: «По Битову, Пушкин в Михайловском последовательно брал мировые вершины: в “Цыганах” и в первых главах “Онегина” он перерос и преодолел Байрона, в “Борисе Годунове” — Шекспира, в “Сцене из Фауста” — Гете. Битову хочется, чтобы это произошло непременно в такой последовательности, и он предлагает датировать “Сцену из Фауста” ноябрем 1825 года, сразу после “Годунова”. По его словам, эту датировку нельзя подтвердить, но нельзя и опровергнуть. Действительно,

ча — период творческой зрелости: 30-е годы, Болдинская осень... «Что было бы, если бы заяц не перебежал Пушкину дорогу? <...> Окажись Пушкин на Сенатской <...> история наша была бы другая. Как была бы она другая, переживи он роковую дуэль» [1]. Поэтому фраза героя-рассказчика: «Говорят, что в старое время увидеть зайца — считалось к беде, теперь же к удаче; все перевернулось на этом свете», — приобретает неожиданно глубокий смысл: несомненная «удача» для русской культуры, что Пушкин вернулся в Михайловское, не попал на Сенатскую площадь.

Обратим внимание, что вторая часть фразы: «все перевернулось на этом свете» отделена от первой точкой с запятой, что подчеркивает стремление автора к отделению и отдалению высказывания, к его самостоятельной значимости. Учитывая ключевой характер эпизода и всей фразы, предположим, что здесь автором символически обозначен один из приемов рассказа: сопоставление несопоставимого, «перевертыш», алогизм ситуаций, деталей и др.

Эпизод с зайцем в финале рассказа как бы суммирует всё «пушкинское», определяя и тематические доминанты, и главный прием: создание альтернативной версии действительности. Происшествие с зайцем не что иное, как момент бифуркации, т. е. критическая точка, развилка, после которой история могла бы пойти в ту или иную сторону. Такую же «развилку» создаёт в своем рассказе и Дёгтев, ставя вопрос: «Как повел бы себя Высоцкий в нынешней ситуации, останься он жив?» [7, с. 65]. Создание «альтернативной истории», художественно-фантастической версии известных событий становится в литературе всё более востребованным художественным средством («Остров Крым» В. Аксёнова, «Хрустальный мир» В. Пелевина, «Сюжет» Т. Толстой).

Зачем же такой приём Дёгтеву? Причем, приём этот, как и художественное время, система образов, деталей связан у Дегтева с Пушкиным.

Заметим, что в рассказе присутствует некий узнаваемый пушкинский подтекст, созданный из расхожих, прецедентных извлечений из мифа «Пушкин».

Этот миф, безусловно, нужен автору для проекции на судьбу В. Высоцкого. «Концепт “Пушкин” в национальном самосознании сопровождается целым рядом устойчивых слагаемых — это поэтический гений и его пророческая миссия, <...> это певец дружеской Музы и восторженной любви, это пламенный борец за свободу народа и личности, это драматическая судьба современника» [3, с. 35]. Пушкинский миф «подразумевает прежде всего расширительное, многоаспектное толкование фигу-

“Сцена из Фауста” всегда датировалась 1825 годом, без уточнений. Но детальные исследования последних лет позволили довольно убедительно определить конкретный промежуток, в который она была написана: июнь — июль 1825 года [16].

ры поэта и его биографии, выделение знаковых вех в его судьбе. Пушкин объявляется носителем определенного начала — свободы, гражданственности, отзывчивости. И его образ, и все с ним связанное сакрализуется, приобретает абсолютную значимость и высший смысл» [11]. И реальный, и выдуманный в альтернативной действительности рассказа Высоцкий тоже мыслится неким образом свободы, гражданственности, отзывчивости: «А потом, забросив в кастрюлю кур, хозяин, конечно же, возьмет гитару и запоеет — о кровавых октябрьях, преследующих Россию, о кострах — под деревьями из ящиков, о безногих “афганцах”, сидящих в подземных переходах со своими орденами, о грязных певцах, поющих в метро о розовых розах, а ещё о Ельцине-победителе на правой груди и Сталине-мерзавце на левой*, о толстых пророках и исчахших кормильцах. Он будет, как всегда резок, сжат, упруг, как закрученная закаленная пружина. Как выстрел в упор**. Как лавина. Камнепад***. Как железо по стеклу****». Используя упомянутый прием «перевертыша», сопоставления несопоставимого («кастрюля», «куры» — «гитара»; «безногие “афганцы”, “ордена» — «подземные переходы», «грязные певцы» — «розовые розы» и т. д.), Дёгтев прогнозирует возможную гражданскую тематику песен Высоцкого, «останься он жив». Автор в одном абзаце перемешивает сюжеты, детали песен, соответствующие реалиям 1990-х годов, и цитаты из существующих песен поэта. Сами цитаты при этом определяют стилистику возможных песен Высоцкого.

Дёгтев в рассказе как бы продолжает сложившийся миф «Высоцкий» — в тексте есть узнаваемые слагаемые образа — «говорил хрипловато»****, «спирт» [7, с. 65], «гитара», «знакомая ярость», «трагично-надрывное» [7, с. 66], присутствуют и известные ключевые символы — «банька по-белому», «кони привередливые» [7, с. 66]. Но в то же время автор разрушает официальный аспект этого мифа: например, в диалоге художника и поэта: «Если б вы знали, Владимир Семёнович, что будет после вашей смерти! — вам дадут Государственную премию и станут изучать в школах; // — чего? Пусть бы они лучше Лермонтову дали — премию Ленинского комсомола; // — отольют из бронзы в полный рост <...> // — чтобы всякая урла слюнявила мне пальцы?». Сам Высоцкий протестует против такого «бронзо-

вого» образа, присвоенного себе государством, оказанного, превращенного в буквальный смысл в общее место. Таким же протестом в ответ на страстный монолог героя-рассказчика о заслугах и роли поэта является и реплика Высоцкого-персонажа: «— Да ладно... свистеть!» [7, с. 65].

Ирония автора (а возможно, и самоирония) выразится и в самом монологе героя-рассказчика: «И я поспешно заговорил бы: кто мы такие и откуда — я писатель такой-то, а это художник, между прочим, народный, и в прямом и в официальном смыслах, его картины в Кремле и в Лувре, <...> И тогда я скажу, что мы ехали из Москвы специально к нему, искали, искали, искали — целый день — и вот наконец... и что нам нравится его творчество, мы выросли, всё наше поколение на его песнях, и сейчас нам импонирует его надмирность, его нейтралитет, поистине философский, в нынешней ситуации <...> а ещё сказал бы, что считаю его лучшим бардом, — чего там? — поэтом, <...> поэтом России, пожалуй, самым честным из известных нам людей. Да, продолжаю я, поэтому мы и приехали: друг, чтобы нарисовать — написать! — ваш портрет, Владимир Семенович, который будет следующим после королевы Великобритании, а я...» [7, с. 65]. Композиционно монолог построен на двух линиях: «гимн» народному художнику и «гимн» хозяину дачи — Высоцкому (правда, только во вторую очередь). В монологе действуют законы официальной речи, он наполнен клише, подпадающими ситуации — встрече мастеров искусств, субординация соблюдена — сначала сказано об официально признанном мастере — художнике, затем о народно признанном «барде». Другое дело, что весь монолог звучит как неприкрытая лесть и даже ложь. Приём повтора и градации только подчёркивает это («искали, искали, искали — целый день — и вот наконец...», «считаю его лучшим бардом, — чего там? — поэтом, <...> поэтом России, пожалуй, самым честным из известных нам людей»; «мы и приехали <...>, чтобы нарисовать — написать! — ваш портрет»). Заканчивается монолог пародийно-торжественным утверждением о портрете, «который будет следующим после королевы Великобритании». Логика монолога героя-рассказчика напоминает логику монолога Хлестакова. Завравшийся «ревизор» последней ступенью собственной важности объявляет, что он и с Пушкиным на дружеской ноге. Подспудное, факультативное угадывание гоголевского подтекста снова выводит на очередную связку с Пушкиным и решает задачу разрушения официального, «бронзового» мифа «Высоцкий» и (или) созидания мифа Высоцкого, подобного пушкинскому.

Очевидно, у Дёгтева нет специальной цели осмыслить в фольклорно-анекдотическом ключе миф «Пушкин», несмотря на имеющуюся в тексте очередную интерпретацию строчек о Лукоморье или тот же эпизод с зайцем. Конечно, «постичь Пушкина нам проще не с парадного входа, заставленного венками и бюстами с выражением неуступ-

* Скрытая цитата из песни «Банька по-белому»: «А на левой груди — профиль Сталина» [5, т. 2, с. 133].

** Парафраз из песни Высоцкого «Я не люблю»: «Я не люблю, когда наполовину // <...> Я также против выстрелов в упор, // Я ненавижу сплетни в виде версий» [5, т. 2, с. 154].

*** Парафраз из песни Высоцкого «Вершина»: «Здесь вам не равнина, здесь климат иной, // Идут лавины одна за одной, // И здесь за камнепадом ревет камнепад» [5, т. 1, с. 226].

**** Парафраз из песни Высоцкого «Я не люблю»: «Я не люблю, когда стреляют в спину, // <...> Или когда железом по стеклу» [5, т. 2, с. 154].

***** Вороны на осинах во дворе дома Высоцкого-персонажа тоже «хрипло орали» [7, с. 65].

чивого благородства на челе, а с помощью анекдотических шаржей, возвращенных поэту улицей словно бы в ответ и в отместку на его громкую славу» [17, с. 175], но и «постичь» творческую личность поэта Высоцкого «нам проще», по Дёгтеву, через включение в повествование «сказки» о живом Высоцком, точнее «антисказки» в терминологии самого Высоцкого.

Разрушение официального мифа идет с первых строк выдуманной истории. Отправляясь к Поэту, герои непочтительно «вопят» (!) «какую-нибудь песню» [7, с. 65]: «В заповедных и дремучих страшных муромских лесах»*, потом они, дурачась, гоняясь друг за другом, изображают лошадей (не коней! Хотя именно «кони» — один из главных символов поэзии Высоцкого [см. об этом: 4, с. 345–363] — станут персонажами-образами картины).

Герои пришли, чтобы поговорить с живым Высоцким, а не с символом эпохи («Ах, только бы он сидел перед нами живой, с удивительно ясными серыми глазами, пусть в несвежей рубашке, но с тонкими руками интеллигента и говорил хрипловато разные разности» [7, с. 65]). Подробностей такой настоящей жизни, точнее быта, довольно много в рассказе: «обезглавленные курицы», «стол горбатый», «скатерть дырявая» [7, с. 65], «кастрюля» с супом, «комбикорм», «сарай» для кур [7, с. 66]. Но все эти детали, как и ожидается, не заслоняют истинный образ поэта: «Он <...> в разбитых башмаках, давно не стриженный, седой клоками и плохо выбритый. Но и такой он показался бы нам всё равно великим» [7, с. 65]. «И на белом листе <...> возникает лицо пожилого, повадавшего, выступающего и превозмогшего — лик бойца» [7, с. 66].

Образ Высоцкого в интерпретации Дёгтева, на наш взгляд, политически перегружен**, да и роль художественных деталей в портрете, обстановке как-то чересчур очевидна: а) родина не ценит лучших и достойнейших своих сыновей; и б) опять пушкинское хрестоматийное: «Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе» [15, т. 9, с. 202]. Настораживает и выбор автором для характеристики сыновей Высоцкого-персонажа экспрессивного синонима «вваливаются» к глаголу «входят», про-

сторечно-разговорного существительного «закусон»: «Тут открывается дверь, вваливаются сыновья. Ну что, отец, сварил закусон?» [7, с. 66].

Открытая оценочность автора, сиюминутность, «газетность», образов (будь то «Ельцин-победитель», певцы «розовых роз» [7, с. 66] или «молодой священник из Киева» [7, с. 65]), близость главного героя к личности автора уводит произведение в публицистику в ущерб художественности. Тем контрастнее выглядит финал всего рассказа: описание художником (и писателем) задуманной им после визита к Высоцкому картины. Приём «перевёртыша», сопоставления несопоставимого становится здесь главным.

На первом плане — детали «антисказки» Высоцкого «Лукоморья больше нет», созданной, напомним, на образах вступления к «Руслану и Людмиле» — «Я вижу эту твою ненаписанную картину: вот огромный щелястый пенёк от дуба, там — фуфайка на колу» [7, с. 66]. Потом автор говорит о персонажах картины — это сам Высоцкий в двух «ипостасях»: «один с гитарой, другой с бутылкой» [7, с. 66]. Как видим, в «картине» продолжается осмысление образа Высоцкого в фольклорно-анекдотическом аспекте. Далее упоминаются ключевые образы стихотворно-песенного творчества Высоцкого: «На заднем плане топится банька по-белому, и сидит кто-то спиной, а на спине — наколотый храм Василия Блаженного, в калитку заходит мент с понатыми» [7, с. 66]. Художественная деталь «банька по-белому» относит к так называемому «блатному» разделу творчества Высоцкого***. В тексте песни «Банька по-белому» (1968) упоминаются семантически близкие данному эпизоду детали — наколки: «на левой груди — профиль Сталина», «наколка времен культа личности» — и «охранники»: «И меня два красивых охранника // Повезли из Сибири в Сибирь» [12]. Смысл татуировки храма Василия Блаженного принципиально иной, чем татуировки портрета Сталина. В песне Высоцкого говорится, что «ближе к сердцу кололи мы профили, // Чтоб он [Сталин] слышал, как рвутся сердца» [12], т. е. речь идет, скорее, о вере в Сталина политических заключенных, а в рассказе татуировка говорит о принадлежности к воровской среде, т. к. количество куполов на храме, а также любой другой церкви, обозначает количество «ходов» в тюрьму заключенного-уголовника [9]. В целом такое изменение можно отнести к деталям-«перевёртышам» в рассказе.

Творчество Высоцкого близко всем, в том числе и заключенным всех времен. Кроме того, образ поэта как личности преследуемой, гонимой — тоже продолжение мифа «Высоцкий». Приходит за ним

* Строчка из песни Высоцкого «Песня-сказка о нечисти»: «В заповедных и дремучих, страшных Муромских лесах // Всякая нечисть бродит тучей и в проезжих сеет страх. // Воет воем, что твои упокойники. // Если есть там соловьи — то разбойники // страшно, аж жуть!» [5, т. 1, с. 257].

** Например, такой монолог в форме несобственно-прямой речи: «Только бы [Высоцкий] говорил <...> про розовый рассвет, <...> про жмаканье дергачей и свист селезней, у которых оперение зеленее купороса, — они были последние, кого видел и кормил в зоопарке молодой священник из Киева, перед тем как взять икону и выйти против БТРов, про черные дыры в белых стенах дома, который расстреляли из пушек, про тишину в “Матросской тишине” и Лефортово — там сломали крылья неоперившейся русской демократии...» [7, с. 65]. Из текста не сразу понятно, чьи это слова — Высоцкого-персонажа или самого героя-рассказчика, автора.

*** «Я не считаю, что мои первые песни были блатными, хотя я там много писал о тюрьмах и заключенных, — говорил сам Владимир Семенович. — Мы, дети военных лет, выросли во дворах. И, конечно, эта тема мимо пройти не могла: просто для меня в тот период это был, вероятно, наиболее понятный вид страдания — человек, лишенный свободы, своих близких, друзей...» [12].

то ли представитель власти, то ли смерть: «мент с косой» [7, с. 66]. И вот главные «перевёртыши»: «бородатый Черномор»* и «кот ученый с цепью через плечо». Если Черномор во вступлении к «Руслану и Людмиле» назван «колдуном», в самой поэме он «волшебник страшный Черномор» [15, т. 2, с. 14], то кот имеет неоспоримо положительную роль: «И днём и ночью кот учёный / Всё ходит по цепи кругом; / Идёт направо — песнь заводит, / Налево — сказку говорит» [15, т. 2, с. 7]. С. Бонди в примечаниях к поэме указывает, что «во втором [1828] издании появился <...> “пролог” <...> с ученым котом, который ходит по цепи, <...> поет песни и рассказывает сказки. Свою поэму о Руслане и Людмиле Пушкин теперь представляет читателям как одну из сказок, рассказанных котом» [2, с. 444]. В «антисказке» Высоцкого те же персонажи, но у них другая роль: «Здесь и вправду ходит Кот, / Как направо — так поет, / Как налево — так загнет анекдот, / Но, ученый сукин сын, / Цепь золотую снес в торгсин, / И на выручку — один в магазин. / Как-то раз за божий дар. / Получил он гонорар, / В Лукоморье перегар на гектар! / Но хватил его удар, / Чтоб избежать больших кар, / Кот диктует про татар мемуар». В стихах Высоцкого через пародийное снижение образов говорится о победе пошлой реальности над романтикой и волшебством, а также об утилитарном использовании творческого дара: кот ученый поёт, а не «заводит песню», рассказывает анекдоты, а не сказки, цепь — неперменный атрибут своего творческого процесса — продаёт, как продаёт и «божий дар», спивается. Мемуары «про татар» — ремесленничество, творчество по принуждению — «чтоб избежать больших кар», — а не по вдохновению. Таким образом, в стихотворении Высоцкого звучит мотив измены «божьему дару», творчеству.

Но интересно, что в рассказе есть ещё один персонаж из «антисказки». Начало её содержит несколько ключевых деталей, перекликающихся с деталями рассказа. Итак, у Высоцкого: «Тридцать три богатыря / Порешили, что зазря / Берегли они царя и моря, / — Каждый взял себе надел, / Кур завел — и в ем сидел, / Охраняя свой удел не у дел». В тексте рассказа встречается многократно повторяющаяся деталь «куры» — «обезглавленные куры», «неоципаные куры», «деру с куриц пух», «скажу, размахивая курицей» [7, с. 65], «забросив в кастрюлю кур», «комбикорм для кур», «сарай для кур» [7, с. 66]. И ещё одна перекличка: «Ободрав зеленый дуб, Дядька ихний [богатырей] сделал сруб, С окружающими туп стал и груб, / И ругался день деньской / Бывший дядька их морской, / Хоть имел участок свой под Москвой». В тексте есть и участок, и сруб, и «морское»: «А нашли бы мы <...> старый забро-

шенный дом, захламленный двор, возле чурбака возился бы с топором низенький мужичок», одетый в «старый тельник» [7, с. 65]. Сквозные художественные детали говорят не только о новой роли бывшего богатыря и их дядьки в одном лице, но и о предательстве своего дела — «охраняя свой удел не у дел», уходе от своего предназначения, топор теперь нужен, чтобы обезглавить курицу, а не для боя, т. е. мотив измены творчеству как главному делу и в рассказе находит своё развитие**.

В «картине», которую задумал художник и, следуя своим ассоциациям, описал его друг-писатель, роль у Черномора и кота ещё более негативная, чем в песне Высоцкого: они — понятия, пришли вместе с «ментом», невольно (или вольно) помогают наказывать поэта. Цепь у кота не золотая, а просто цепь через плечо, то ли для того, чтобы бить, то ли для того, чтобы привязать кого-либо. (И то и другое возможно в «лихие 90-е»). Образ кота в «картине» утрачивает какую-либо связь с миром творчества, зато приобретает связь с преступным миром. И этот мир — уже далеко не те «страдальцы» — зеки, герои песен Высоцкого и персонажи «картины» на фоне «банки по-белому». Учитывая семантику этих же образов в «антисказке», получается, что у власти вместе с «ментом» алкоголик-уголовник (кот) и «Лукоморский первый вор» (Черномор). «Всё перевернулось на этом свете» [7, с. 66] — эта фраза в финале рассказа говорит не только о дурных приметах, которые стали добрыми, не только определяет один из ключевых приемов рассказа, но и констатирует современный переворот в сознании и душах, в реальной жизни, а также окончательный отказ от творчества как назначения.

В сюжете «картины» можно увидеть и ставшую традиционной для истории литературы тему конфликта художника и власти. В глазах героя картины «смятение: что делать? Отдаться в их [«мента» и понятых] руки или к коням, что стоят за ветхим забором, роют копытами землю, рвут постромки, хоть и привередливые, но вдруг вынесут; да, да, киваешь ты, точно» [7, с. 66] — эту реплику художника в непосредственно-прямой речи можно понять и как согласие с мыслями героя-рассказчика, и как надежду на то, что персонаж картины выберет не покорность власти, а свободу — «коней привередливых», не ремесло, а творчество.

Песня-стихотворение Высоцкого «Кони привередливые» (1972) — о смысле жизни и природе творчества: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее! / Не указчики вам кнут и плетель! / Но что-то кони мне попались привередливые / И дожить не успел, мне допеть не успеть» или в предпоследней

* Образ Черномора в поэзии Пушкина интерпретируется двояко: в «Руслане и Людмиле» — злобный карлик, похититель Людмилы, в «Сказке о царе Салтане» — дядька 33 богатырей: «великаны молодые, // все равны как на подбор, // С ними дядька Черномор» [15, т. 3, с. 292], его функция — охрана, защита.

** Становится понятно допущение автора — как его герой смог уберечься от инфаркта: он смирился, перестал быть бойцом, перестал «резать в кровь» свою босую душу, как пел когда-то Высоцкий. Для поэта (не-персонажа) это оказалось невозможным. Кроме того, открытым остается вопрос о корректности такого допущения по отношению к Высоцкому.

строфе: «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее! / Умоляю вас вскачь не лететь! / Но что-то кони мне попались привередливые... / Коль дожить не успел, так хотя бы допеть!» [5, т. 3, с. 167]. Образ коня как универсальный для русской литературы связывает творчество и Пушкина, и Высоцкого, и Блока, и Гоголя, т. е. выводит на широкий контекст русской литературы. «Тексты Высоцкого отзывчивы, пишет исследователь Людмила Томенчук, — “Кони” не исключение: в них обнаружены переключки с произведениями Пушкина, Блока, Есенина, Гоголя, Бабеля, Маяковского, Бродского. Впрочем, круг собеседников этого текста замыкать рано. <...> “Кони” — мгновенно схваченный и воплощенный в символический сюжет-образ песни как акта творения, и жизни этой песни голосом своего творца» [18]. Кони в лирическом сюжете стихотворения несут и к смерти, и к бессмертию. «Художник живет в своих творениях и после смерти. Простая мысль лежит в основе “Коней”» [18]. Именно о таком бессмертии, а не «бронзе в полный рост» [7, с. 66] говорит автор рассказа. Мысль — «пушкинская», но в наше время, по Дёгтеву, нуждающаяся в доказательствах.

«Сюжет» картины, посвященной Высоцкому, устроен в рассказе по законам ассоциаций, сна или даже бреда*. Такой прием, как и в предыдущем рассказе «Жалейка», позволяет автору проникнуть в суть явления, в данном случае феномена Высоцкого как личности художника, творца. Герой-рассказчик предлагает «название еще подобрать этой картине эдакое — трагично-надрывное, но одновременно торжественное, например...» [7, с. 66]. Слово «еще» говорит о том, что придуманная картина уже заключает в себе некий надрыв, трагедию, т. е. тот пафос, который есть в песнях-стихах Высоцкого. Логично предположить, что картина могла быть названа так, как и рассказ в целом, — «Реквием» — по сходству компонентов значения: «1. <...> Богослужение по умершему. 2. Траурное вокальное или вокально-инструментальное музыкальное произведение». (Актуализируются семы «смерть», «скорбь», «вокал» («песня»), «музыка», и «творчество» («произведение»), т. е. те, которые переключаются как с мотивами творчества Высоцкого, так и с темами рассказа). Но реплика героя-рассказчика обрывается на слове «например», название картины так и не произнесено. Получается, что совершенно не обязательно, что картина, как и личность поэта, сводится к одному строгому названию и определению. К тому же размышление о названии прерывает всё тот же непредсказуемый заяц, сводя весь торжественный и трагический пафос к противоположности, анекдоту: «Но тут вдруг...» [7, с. 66]. Рассказ Дёгтева вновь доказывает, что личность художника (во всех смыслах) и его творчество гораздо шире всех представлений о нем.

* Дегтев как будто буквализирует строчку из «антисказки» Высоцкого: «Лукоморья больше нет, / Все, про что писал поэт, / это — бред» [5, т. 2, с. 37].

Таким образом, переключки с текстами Пушкина и о Пушкине, «альтернативное» повествование о Высоцком нужны автору не (только) для того, чтобы поставить вровень две творческие личности разных времен и заявить, что Высоцкий тоже велик и знаменит, авторская задача, как нам представляется, шире: понять смысл и природу творчества, таланта, ответственность художника за свой «божий дар». В то же время это не попытка Дёгтева почувствовать себя «на дружеской ноге» с Пушкиным и Высоцким, осмеянная в рассказе самим же автором, а размышление о себе, о своем собственном предназначении.

Выбор темы (творчества), героя-рассказчика (писателя) позволяет говорить о сюжетном единстве («сквозном сюжете») «Двух рассказов» и отнесенности его к личности и судьбе самого автора.

Тема, объединяющая рассказы «Жалейка» и «Реквием», в каждом из них обрастает собственными под смыслами, связывается с разными мотивами. Символика второго рассказа органично продолжает символику первого: это касается прежде всего образа-символа осени. Если в «Жалейке» осень — слабое хронотопа, способ подчеркнуть «пограничность», экзистенциальность ситуации, то в «Реквиеме» — это самостоятельный ёмкий символ, притом обогащенный смыслами предыдущего рассказа. Можно говорить и о «любимой» в обоих произведениях повествовательной манере автора: в первом рассказе это диалог и несобственно-прямая речь, а во втором только несобственно-прямая речь. Во втором рассказе она становится очень удобной формой для выражения личной оценки происходящего, для размышления над собственной судьбой как художника. Персонаж-художник в «Реквиеме» не индивидуализирован через речь, реплики его в рамках несобственно-прямой речи размыты, это по сути alter ego главного персонажа — писателя**. Неслучайно, картина, которую «рисуют-пишут» герои — в большей степени образы-ассоциации писателя. Общими для обоих рассказов остаются ключевые художественные приёмы — «сон во сне» («Жалейка»), «сказка (картина) в сказке» («Реквием»). Создание многослойной реальности и в том и другом рассказе помогает автору прояснить главное, подвести жизненные итоги, осмыслить роль и место своего собственного писательского труда.

Литература

1. Битов А. Г. «Вычитание зайца» // Звезда. 2000. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/12/bitov.html>

** Показательно, что в автобиографическом рассказе Дёгтева «Холодной зимней ночью» (1993) речь идет о мальчике-художнике: «Ты рисуешь — и выходит все похоже, с точными цветами, еле заметными переходами тонов, но <...> видишь вдруг, что все это не то» [6, с. 41].

2. *Бонди С.* Поэмы Пушкина. Руслан и Людмила // *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: Терра, 1997. Т. 3. С. 444–467.
3. *Васильева (Богданова) О. В.* Пушкинская теодицея (рассказ Вяч. Пьецуха «Дом на Мойке») // Культурный контекст современной русской прозы: сб. статей. Вып. 19. СПб.: Факультет филологии и искусств, 2008. С. 32–47.
4. Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: мат-лы Третьей междунар. науч. конф. / сост. Е. Г. Язвикова; редкол.: Н. А. Богомолов и др. М.: ГКЦМ, 2003. 478 с.
5. *Высоцкий В. С.* Собрание сочинений: в 7 т. / сост. и ред. С. Сухаревского. Вельтон, 1997.
6. *Дёгтев В.* Викинг. Воронеж: Квадрат, 1993. 197 с.
7. *Дёгтев В.* Два рассказа // Юность. 1995. № 6. С. 64–76.
8. *Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. URL: <http://www.efremova.info/>
9. Значение татуировок заключенных. URL: www.tattooirovka.com/2007/02/12/znachenie_tatuirovok_zakljuchennykh.html
10. *Ильичев А. В.* Реализм лирики Пушкина. Поэтика символического обобщения. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1992. 156 с.
11. *Маленьких С.* Пушкинский миф как текст. URL: <http://goncharov-sa.narod.ru/malenkih.htm>.
12. Музей шансона. URL: <http://www.shansonprofi.ru/archiv/notes/paper245>
13. *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М.: Русский язык, 1992. 976 с.
14. Октябрь 1993 года // Известия. 2006. 3 октября. URL: <http://www.izvestia.ru/news/317770>
15. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. М.: Терра, 1997.
16. *Сурат И.* Памятник Зайцу // Новый мир. 1994. № 10. URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/10/knoboz04.html
17. *Терц А.* Прогулки с Пушкиным // Вопросы литературы. 1990. № 7. URL: <http://dlib.eastview.com/browse/doc/10027634>
18. *Томенчук Л.* Кони. URL: <http://otblesk.com/vysotsky/i-koni12.htm>

УДК 82.161.1

Чаплыгина Е. А., Богданов И. С.

Елена Олеговна Чаплыгина — кандидат филологических наук,
зав. каф. русского языка и литературы,
Школа для одаренных детей им. Н. Н. Дубинина, Владивосток
Email: cha_o@bk.ru

Иван Сергеевич Богданов — аспирант 3 курса РГПУ им. А. И. Герцена,
ассистент каф. культурологии, педагогики и искусств
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Email: ivan-bogdanov-97@mail.ru

**ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ ОБРАЗА ВОЙНЫ
В РАССКАЗЕ ВЯЧ. ДЕГТЕВА «КИНЖАЛ»***

В статье на материале рассказа Вяч. Дегтева «Кинжал» рассматриваются проблемы противоречивого, в сравнении с Великой Отечественной войной, отношения к событиям военно-полевого времени. Современным писателем намечается традиция восприятия военных событий в литературе XIX века (произведения А. Пушкина и М. Лермонтова) и русской литературы советского времени (к событиям войны 1940-х годов, М. Шолохов), и в дегтевском тексте возникает образ *новой* войны, неизменно трагичной по своей сути, но кардинально меняющей свой внутренний *отечественный* потенциал. Текст рассказа писателя свидетельствует о тяжелых размышлениях, которые отразились в произведении и породили сложность и неоднозначность его тематико-стилевого воплощения.

Ключевые слова: В. Дегтев, рассказ «Кинжал», тема войны, традиция классической русской литературы, отзвуки военной темы 1940-х годов, противоречивость авторской позиции.

Chaplygina Elena O.

Candidate of Philological Sciences,
Head of the Department of Russian Language and Literature,
N. N. Dubinin School for Gifted Children, Vladivostok
Email: cha_o@bk.ru

Bogdanov Ivan S.

3rd-year postgraduate student
at the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University,
Assistant Professor at the Department of Cultural Studies, Pedagogy and the Arts
Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky
Email: ivan-bogdanov-97@mail.ru

**THE CONTRADICTIONARY PERCEPTION OF THE IMAGE OF WAR IN THE STORY
OF VYACH. DEGTEV'S "DAGGER"**

In an article based on the story of Vyach. Degtev's "Dagger" examines the problems of a contradictory, in comparison with the Great Patriotic War, attitude to the events of the military field time. A modern writer outlines the tradition of perceiving military events in the literature of the nineteenth century (the works of A. Pushkin and M. Lermontov) and Russian literature of the Soviet era (to the events of the war of the 1940s), and in the Degtyev text there is an image of a new war, invariably tragic in its essence, but radically changing its internal domestic potential. The text of the writer's story testifies to the difficult reflections that were reflected in the work and gave rise to the complexity and ambiguity of its thematic and stylistic embodiment.

Keywords: V. Degtev, the short story "Dagger", the theme of war, the tradition of classical Russian literature, echoes of the military theme of the 1940s, the inconsistency of the author's position.

В сборнике «Копье летящее» (1996) был опубликован рассказ «Кинжал», во многом предваривший сюжетику, мотивику, образную систему и проблематику рассказа «Карамболь» (2002). Рассказы кажутся настолько близкими, что поначалу можно в них видеть раннюю и позднюю редакцию одного и того же произведения или рассматривать как части

одного целого. Но писатель включает оба этих рассказа в сборник «Крест» [6] (например), очевидно, воспринимая их как самостоятельные и самоценные.

Рассказ «Кинжал» написан по свежим следам первой Чеченской войны (1994–1996). Главный герой рассказа — летчик Олег Кривоконев, потомственный летчик, его отец — ученик Покрышкина. Олег ле-

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 26–18–00073, <https://rscf.ru/project/26–18–00073/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

тает на штурмовике-бомбардировщике. Именно такие штурмовики «вбомбили, выражаясь по-американски, в каменный век» [5, с. 69] целый город. Герою кажется, что все происходящее — «кинохроника времен прошлой войны, а видимый за бортом город — какая-нибудь Вена или Прага» [5, с. 70]. Над дворцом президента Чечни, развеивается зеленое знамя, и только оно напоминает «о страшной реальности» [5, с. 70]. В течение нескольких дней летчик трижды атакует президентский дворец, применяя особый «соколиный удар», которому научил его отец, с тем чтобы сбить зеленое мусульманское знамя, символ нового государства. Первые два раза ему это удастся, в третий сбивают его самого. Он попадает в плен, где разговаривает с самим президентом, «генералом», «создателем этого государства» [5, с. 73], который узнает, услышав фамилию, в Олеге сына своего летного инструктора и наставника. И Олег тоже вспоминает нынешнего генерала: когда Олег был еще мальчишкой, будущий генерал даже пообещал подарить ему кинжал, а теперь приказывает сохранить летчику жизнь, но оскопить. Жене, которая приехала забрать мужа из плена, охранники цинично заявили: «Получай своего мерина. И моли за нас бога, что хоть живым остался. Он у вас добрый, Бог ваш — всех прощает» [5, с. 75]. Последний эпизод рассказа — получение подарка от президента: «К Олегу подошел щеголеватый офицер в черкеске. Протянул красивый кинжал в серебряных ножнах: — Подарок от нашего президента» [5, с. 75]. «Лезвие было черным и в волнистых разводах. Булат, свидетель кровавой истории Кавказа, надежно хранил тайну своего закала. И не было сил его сломать...» [5, с. 75].

Отдельные фабульные события рассказа «Кинжал» повторяются (частично или аллюзийно) в более позднем «Карамболе». В самом деле, и в том, и в другом рассказе главный герой, (летчик в «Кинжале» и вертолетчик в «Карамболе») сражается на Кавказе, попадает в плен, подвергается унижительной пытке (оскоплению — в первом рассказе, посажению на кол — во втором), остается жив (правда, во втором случае герой был обречен на смерть (на медленную смерть), и только вступление в город российских подразделений спасает его от смерти, т. е. в «Карамболе», в отличие от «Кинжала» спасение героя исходит не от «чужих», но от «своих»).

На эпизоде завершения военной карьеры, на моменте освобождения Олега Кривоконев из плена заканчивается событийный ряд рассказа «Кинжал». Действие в «Карамболе» по существу начинается непосредственно с этого момента и развивается дальше, как бы освещая последующие события жизни героя. В рассказах ощутимы и непосредственные сюжетные и композиционные переклички: встреча в прошлом и момент узнавания в настоящем, событийное кольцо — обстоятельство, которое произошло в прошлом, отзывается в настоящем. В первом — это обещание подарить мальчику кинжал и получение этого подарка через несколько лет,

в «страшной реальности» [5, с. 70], в «Карамболе» — это казнь чеченскими боевиками экипажа вертолетчиков и бильярдная партия командира экипажа с одним из боевиков спустя несколько лет. Художественную общность обнаруживает и ключевая деталь обоих рассказов — в первом она выражена в заглавной лексеме «кинжал» и повторена в финале, закрепив композиционное кольцо; в «Карамболе» — это «кол — кий», и эта деталь тоже участвует в оформлении кольцевой композиции. В обоих текстах повторяются и промежуточные детали («свободная охота» — о полетах, которые выполняют главные герои повествования*, «рысьи глаза» антигероев в обоих рассказах, понятия «удар», выражение «[стреляли] мастера», относящееся к героям, и др.). Эти детали формируют контраст, подчеркивают антитезу, на которых построен весь текст и которые обуславливают дихотомию системы персонажей обоих рассказов.

Именования главных героев тоже перекликаются: Кривоконев и Конищев (в «Кинжале» автор использует ту семантику фамилии героя, которая позже актуализируется в «Карамболе»), в первом рассказе герой — Олег (Иванович), во втором имя героя не названо. Образ коня, оказавшийся в корне фамилии обоих персонажей, широко осмыслен в прозе Дегтева как положительный образ-концепт. В рассказе «Кинжал» актуализированы привычные для других рассказов Дегтева смыслы и мотивные связи интерлексемы «конь», т. е. ощутимы ее связи с мотивом войны, боя, мастерства (в данном случае едва ли не приравненного к героизму), традиций (преемственности, ученичества). Когда многие, «забаченные обогащением любой ценой, так и смотрели, где бы украсть и продать, он [Кривоконев] пытался воевать» [5, с. 71]. Героизм Олега** признают даже враги: «на фоне трусости, растерянности солдат и продажности начальства неподдельный героизм Олега — исключение» [5, с. 73]. Олег — достойный сын своего отца-офицера и хороший его ученик***: «на этот раз удар оказался точным. Флага над крышей не было. Эх. Был бы жив отец!» [5, с. 70], он хочет стать настоящим мастером, достичь уровня своего отца: «На аэродроме его хвалили <...> но сам-то он знал, что хвалить не за что, он помнил, как стреляли настоящие мастера, как стрелял отец» [5, с. 71]. В бою главный герой ведет себя достойно:

* Герои во всех смыслах.

** Учитывая соположение имени и фамилии героя, а также мотивную структуру рассказа, можно предположить связь имени с пушкинским текстом о воем Олеге — воине, принявшем «смерть от коня своего». Читатель понимает, что в этом случае финал судьбы героя и всего рассказа может быть неожиданным, хотя и предсказуемым.

*** В «Карамболе» майор Конищев становится «учеником» Лемана, мастера игры в бильярд, тоже [бывшего] офицера, подобно отцу капитана Кривоконев. Мотив ученичества складывается, таким образом, уже в более раннем тексте — рассказе «Кинжал», причем складывается двойко — в данном рассказе учениками оказываются и сын, и будущий чеченский генерал.

«Олег довернулся строго на знамя, и как только нос накрыл эту зеленую каплю, перевернул самолет вверх брюхом и энергично потянул ребристую ручку на себя. В вертикальном положении самолет понесся в землю <...> с минимального расстояния Олег ударил из пушек, сбросил две бомбы» [5, с. 70]. В плену во время допроса он бесстрашно спорит с противником, чеченским президентом: «— Это отец научил тебя “соколиному удару”? / — Он и вас учил... / — Он учил меня бояться позора поражения больше смерти... / — Он учил вас любить людей... / — Все создающие безжалостны. Я — создатель нашего государства. Война и мужество совершили больше великого, чем любовь к ближнему. Вы русские слишком добрые. <...> Мы уже победили — психологически, морально. / — Победы бывают столь же губительны, как и поражения. Сейчас не средневековье. Боюсь, останетесь в одиночестве. / — Одиночество — жребий всего выдающегося. / — Благодаря отцу вы стали летчиком. А потом — генералом» [5, с. 73–74]. Из всего этого — героизм, мастерство, достоинство — складывается безусловно-положительный образ героя, на который «работают» в том числе интерсмыслы фамильной составляющей «конь».

Но фамилия героя семантически двусложная: Кривоконов — «кривой» и «конь». Определение «кривой» ожидаемо снижает сложившийся в рассказе образ. «Кривой. 1. Не прямой, изогнутый. Кривая линия. Кривое зеркало (дающее искаженное изображение; также *перен.*). Кривая улыбка (также *перен.*: выражающая презрение, недоброжелательство). Кривая душа (*перен.*: о неискреннем, лживом человеке; *разг.*). 2. Слепой на один глаз, окривевший (*разг.*)» [14, с. 314]. Семантика слова, по словарю Ожегова, содержит явную сему «отрицательности» или «недостаточности» (другими словами, «не» и «недо»): не прямой, неправильный, неискренний, недостаточно [видящий]. Словарь Даля, зафиксировавший языковую ситуацию момента формирования основного фонда русских фамилий, прилагательное «кривой» толкует как «непрямолинейный, идущий не по прямой черте. Косой, уклонившийся от уровня или отвеса; кривой, уклонившийся от прямой черты, гнутый, лучковый, луковатый. излучистый. Одноглазый, слепой на один глаз <...> Кривой суд или кривосуд, кривда, неправда. Кривая душа, неправдивая. Кривой взгляд — односторонний, неправильный» [3, т. 2, с. 193–194], указывая таким образом на исторические корни «негативной» семантики слова. Даль приводит и диалектное (рязанское) значение лексемы: «ряз. хромой, колченогий» [3, т. 2, с. 193–194]. Последнее определение более других приложимо к слову «конь» и наиболее значимо в интерпретации фамилии главного героя рассказа. Что же заставляет автора снижать образ своего героя?

Фамилия героя названа автором лишь однажды, но в абсолютно сильной позиции первого предложения рассказа, и уже во втором предложении ска-

зано о главном желании героя: «ему давно хотелось испытать в боевых условиях “соколиный удар”» [5, с. 69], и затем уже в четвертом предложении: «А еще хотелось сбить с президентского дворца зеленое знамя» [5, с. 69]. Каждый раз героя ведет именно «желание»: «и опять осуществил это желание со второго захода, что очень огорчило его, ведь всякое неудовлетворенное желание — уже страдание» [5, с. 71]. Неслучайно атаки летчика названы автором «свободной охотой» (слово «охота» этимологически восходит к глаголу «хотеть»^{*}). Подробности пикирования самолета Олега описаны автором пространно и со знанием дела — не только потому, что сам автор в прошлом летчик, но и потому, что его герой относится к своему удару как к упражнению, только выполняемому в боевых условиях, «упражнению», которое для самого героя имеет некую идейную мотивацию — сбить флаг врага. Об этом «практикуме мастерства» свидетельствует высокая частотность (в пределах одного абзаца) специальной лексики и поэтапность, «алгоритмизированность» (как в учебнике) описания процесса: «Потянул ручку, в вертикальном положении, осталось подправить направление педалями, прицел на зеленой трапедии, скорость нарастала, росло лобовое сопротивление, ни малейшего крена, иначе крутая спираль, жесткая перегрузка, вывел из отвесного пикирования, захлопал противоперегрузочный аппарат» [5, с. 70]. Героем движет не необходимость разрушения вражеского объекта, а по сути собственное тщеславие — точное попадание в цель любой ценой (пусть этой целью и становится для него вражеский стяг). И в третий раз он летит бомбить не в силу тактической необходимости, а из желания закрепить умение и из его собственной молодецкой удали: «В полет не пускали, отговаривали, даже техник просил: не рискуй больше. Но доблесть жаждет опасности» [5, с. 72]. Конечно, удаль, доблесть — черта мужская и в дегтевской интерпретации очень русская. Как пишет критик М. Струкова, «в героях Дегтева живет настрой своеобразный, известный нам по богатырским былинам, которого в современной жизни мы почти не наблюдаем, а, вдруг заметив, отстраняемся — уж слишком непривычно и дико сейчас все сильное, безоговорочное, героическое. Одно из качеств его героев — русская удаль. За этим понятием — чувство неизъяснимое, вопреки здравому смыслу возникающее, сокрушающее на своем пути все узаконенные страхи и слабости. Может, и проку от этой удали ее носителю нет, но видно нужна она человечеству, и вызывает вопреки всему восхищение, встряхивает, заставляет взглянуть на мир по-иному. <...> Герои Дегтева не всегда справляются с задачей, порою сами расплачиваются за свою удаль, как в рассказе “Кинжал”, но врагов не щадят» [19]. Од-

^{*} *Охота* — диал. *охвóта* (см.), *охóтитися*, укр. *охóта*, чеш., слвц. *ochota*, польск. *ochota* «охота, воля, веселое расположение духа». От *хотѣть*, *хочу́*, как табуистическое название охоты в вост.-слав [20, т. 2, с. 45].

нако, на наш взгляд, расплывается герой все-таки не только за удал.

Первый же абзац рассказа содержит несколько ключевых слов, относящихся к теме Великой Отечественной войны, а точнее хрестоматийным, прецедентным ее вехам. «Олег Кривоконов [ассоциация с маршалом Коневым. — Е. Ч., И. Б.] вырвался на свободную охоту. Ему давно хотелось испытать в боевых условиях “соколиный удар” [«(сталинские) соколы»* — летчики, а также «ястребки» в значении «бомбардировщики], которому научил его отец. А того сам Покрышкин [легендарный герой-летчик времен Великой Отечественной]. А еще хотелось сбить с президентского дворца зеленое знамя [сбить вражеское знамя // установить знамя над рейхстагом]. Сколько ему еще глаза мозолить?..» [5, с. 69]. Главный герой — человек, чья молодость пришлась на 1990-е, а детство и юность — на 1960–80-е годы (он герой-современник Дегтева, обрисованный автором всегда с пониманием и симпатией). В ассоциативных образах-символах рассказа заключаются не только исторические, но и нравственные ценности поколения, выведенного Дегтевым, молодого поколения главного героя и старшего поколения его отца. Но война (Великая Отечественная война) для главного героя все-таки история: хоть и славное, но прошлое, а не настоящее. К современной войне он только выстраивает свое отношение, и это видно из подтекста, рождающегося в той же позиции текста. Выражение «свободная охота» имеет свою профессиональную и военную историю. Особенно ценными для понимания позиции героя Дегтева представляются воспоминания самих военных летчиков времен Великой Отечественной, например, А. С. Куманичкина: «Кое-что о своем новом месте службы я знал и раньше. Знал, что историю свою часть ведет от знаменитого в ВВС 19-го полка, что в ходе войны полк комплектовался особо хорошо подготовленными летчиками. Знал, что основная профессия полка — свободная охота. Летчики свободны в выборе места и цели. Они ищут противника, находят и уничтожают его. Знал, что тактика свободных охотников основывается на безупречном знании слабых и сильных сторон противника, на великолепном владении своим самолетом, на личной смелости, дерзости и вместе с тем на точном расчете. Огонь их всегда прицелен, всегда несет гибель противнику» [10]. Но это же выражение — «свободная охота» — применялось и по отношению к фашистским асам: «“Свободная охота” для немецких асов заключала в себе неизмеримо больше преимуществ для уничтожения живой силы и техники в воздухе, чем при столкновении в ожесточенном

групповом бою со своими врагами. Схема нападения в воздухе на слабо защищенные советские одиночки в небе у “охотников” за ними была отлажена до предела. Найти одиночку или пару, спикировать или подкрасться на фоне земли незаметно снизу, нанести первый удар и хотя бы незначительно повредить самолет противника, а затем серией атак довершить дело. Риск, как ни странно, в свободной охоте, был минимален, так как редко можно было напориться на сильного русского аса. Никто тебя не видит, ты хозяин своих решений, дисциплины как таковой нет, — не хочешь не атакуй, ищи другую жертву в небе, где ситуация не таит опасных неожиданностей» [18]**. И тут приходится говорить о двойственной природе и роли этой профессиональной метафоры в тексте.

У метафоры «соколиный удар» тоже есть не только ассоциативное контекстное значение, но и специальное. Этим термином обозначали особый вид воздушной атаки. А. И. Покрышкин пишет о нем: «В годы Великой Отечественной войны советские летчики широко применяли “соколиный удар”. Человеческая мудрость по-своему восприняла и переработала этот прием птицы и сделала его одним из эффективных методов атаки вражеских самолетов. <...> Круто пикируя, внезапно сверху сваливаемся на рой “мессеров”. Как кстати пришелся “соколиный удар”! <...> Главное преимущество “соколиного удара” — стремительность и внезапность. <...> Этот метод атаки не раз приносил успех нашим летчикам» [16]. Профессиональное значение выражения «соколиный удар» относит нас к теме прошлой войны и работает на мотив мастерства, делая его более очевидным в отношении к герою рассказа Дегтева, а также заставляет задуматься о страшной (противоречивой) природе происходящего: «соколиный удар» применяется не против «мессеров», а против бывшего советского города и знамени, которое развевается не над рейхстагом, а над зданием бывшего обкома партии, которое теперь называется президентским дворцом. Мотив мастерства, заданный в этом рассказе Дегтевым, не может не быть важным для писателя и его героя, в рассказах писателя он имеет концептуальное значение. Но в «Кинжале» этот мотив обнаруживает свою «кривизну» — в данном случае за ним стоит не высокая цель, не необходимость, но юношеская бравада. Таким образом, в сильной позиции текста рождается некий факультативный, имеющий негативную окраску мотивный подтекст, продик-

* Об известности перифраза «соколы», «сталинские соколы» может свидетельствовать следующая статья: «Именно в это время инициатива в небе начало переходить к нашим “соколам”, не в последнюю очередь благодаря стараниям 16-го гвардейского авиаполка, командиром первой эскадрильи которого являлся на тот момент капитан Покрышкин» [1].

** Существует мнение, что тактика «свободной охоты» применялась сначала немцами, а специальный полк советских «свободных охотников», в котором служил А. Куманичкин и Н. Кожедуб, создавался в 1944 в ответ на действия немецких асов: «В январе 1944 года по инициативе командующего ВВС Красной Армии Главного маршала авиации А. А. Новикова полк получил специальное задание — вести свободную охоту. Это было несомненным признанием боевых возможностей полка и его командира» [10].

тованный как лексемами «кривой», так и выражениями «свободная охота» и отчасти «соколиный удар».

В связи с прочитываемым (ощутимым) в рассказе «негативным» подтекстом неслучайной представляется фраза: «Его [город] вбомбили, выражаясь по-американски, в каменный век»* [5, с. 69]. Герой (в данном случае через автора) подспудно воспринимает ситуацию как не относящуюся к его стране, но оценивает ее как бы со стороны — едва ли не глазами американского летчика, «по-американски». Тем более страшной для читателя обнаруживает себя суть происходящего, ибо изображаемая Дегтевым война невольно оказывается соотношенной с войной американцев в Персидском заливе, т. е. с войной за нефть и политическое и экономическое господство.

Выражение «каменный век», возникающее в этой «внутренней речи» персонажа как синоним далекого (и дикого) прошлого, позднее трансформируется в тексте в понятие «средневековье»: чеченский «бункер завален был всяким барахлом, ящиками с тушенкой, всевозможным оружием — казалось, провалился куда-то в средневековье, вот так же, наверное, выглядели ставки и Чингизхана, и Тамерлана» [5, с. 73]. И заглавная лексема рассказа — «кинжал» — тоже отсылает читателя к древнему виду оружия. К герою хотят применить средневековую пытку: «его [Олега] следовало бы посадить на кол, но он [президент] сам солдат и летчик и уважает достойных противников, а поэтому расстреляет» [5, с. 73]. И в конечном счете эти знаки-сигналы — дикости, средневековья, доисторического состояния человечества — становятся у Дегтева характерологическими метками дикости и от-

* Выражение, по мнению исследователей, может иметь разные источники, но суть, безусловно, остается одной — интенсивные беспощадные бомбардировки: «Через некоторое время автор стратегии бомбардировок Японии во время Второй мировой войны, командующий стратегической авиацией США американский генерал Кертис Лимэй не только предложил терминологический оборот “to bomb them into the stone age” — вбомбить в каменный век, ставший синонимом интенсивных воздушных бомбардировок, но и практически применил его в деле. В ходе двухнедельной воздушной кампании во Вьетнаме в декабре 1972 года, названной “рождественские бомбардировки”, американцы сократили население Ханоя и Хайфона на 1624 человека. Параллельно они “вбомбили в каменный век” соседнюю Камбоджу, рассыпав по ее территории с 1965 по 1975 гг. 2,75 млн тонн бомб» [8].

«Здесь скорее можно говорить о новом типе военного воздействия, а именно: об обеспеченной как техническим превосходством, так и полной правовой и нравственной бесконтрольностью возможностью манипулировать историческим временем, искусственно моделируя те цивилизационные разрывы, которые существовали между белыми и “туземцами” в эпоху первого колониального раздела мира. Выражение “вбомбить в каменный век” как раз и родилось после войны в Заливе [Персидском. События 1991 г.], и это вовсе не метафора» [12].

сталости (моральной, нравственной прежде всего) современного героя мусульманского мира, в котором он оказался.

Вместе с тем в тексте рассказа еще трижды сказано о восприятии героем этой современной войны как войны отцов и дедов: «не отпускало ощущение, словно и бомбежки, и пожары, и разрывы снарядов, — все это кинохроника времен прошлой войны, а видимый за бортом город — какая-нибудь Вена или Прага» [5, с. 70]. Некая отстраненность героя от происходящего с ним на этой войне подчеркивается ключевыми словами «кинохроника» (он зритель), «прошлой» (а он в настоящем), неопределенное местоимение «какая-то» (неясно и неважно какая) и союз «или» (на месте названий городов могут быть эти или другие). Второй раз герой воспринимает события так же, уже попав в плен: «ему казалось, что все это вроде игры в войну или съемки странного фильма, вот сейчас появится режиссер...». Слово «игра» в данном случае подчеркивает уже отмеченную отстраненность героя, при этом герой по-прежнему ощущает себя зрителем, наблюдателем. Первые из приведенных ощущений героя (т. е. от первого полета) не разрушаются автором — летчик, как бы посмотрев кинохронику (и выполнив упражнение), возвращается на базу, тогда как второе впечатление (в сцене пленения) сменяется контрастным — реальным: «по дороге боевики встретили старика со старухой. Отняли сумки, стали тут же рыться в них и делить продукты»** [5, с. 72]. Последнее же упоминание о кино возникает в финальном эпизоде: «Ему и сейчас не верилось, что все это с ним наяву, всерьез, не в кино, не кошмар, не бред, — напрасно тормошила его за рука Вера. Кошмар не кончался. Сколько ему еще длиться? И когда же проснется наш медведь?». Риторический вопрос последнего предложения переводит все высказывание из плана несобственно-прямой речи героя в угадываемое авторское суждение. В этом слиянии голосов героя и автора прочитывается боль писателя и его призыв трезво и взросло осмыслить происходящие (изображаемые) события, он как бы взывает осознать, что это не кино, не литература, а страшная реальность, что все происходит здесь и сейчас, и не в «какой-то» чужой стране, а в нашей, не с героем, а с ним самим, с тобой, с каждым — и понять это надо не только летчику, попавшему в плен, а всему народу (символ-клише «медведь» для характеристики России уже искони существовало в сознании иностранцев, но в данном случае это непосредственная реакция героя/автора на реплику в тексте рассказа, на слова иностранца-генерала, чеченского президента: «Ваша страна — дряхлый,

** Автор не заботится о детализации и конкретизации описания действий врага, относя читателя к литературно-кинематографической схеме-клише: «грабили-убивали», не щадили «стариков и детей». Но и на этом «устоявшемся» фоне выпуклее становится авторская задача — показать психологию героя, психологию отношения к войне, ее неприятия.

беззубый медведь. Он уснул и вряд ли проснется» [5, с. 74].

Страшный урок (и в этом кульминация мотива ученичества, заявленного Дегтевым в начале рассказа), который должен усвоить герой (и общество), что изображаемая в рассказе война — это война другая: не Великая и не Отечественная, но и не киношная (где обычно бывает так: придут «наши» и спасут, и не случится самое страшное), и, может быть, даже не американская, т. е. чужая, «не-наша» (хотя именно эту — колонизаторскую, захватническую — она более всего напоминает). Современная чеченская война ведется не только ракетами с самолета, но и на земле — с использованием старых средневековых способов (пытки). Больше всего она близка к войнам кавказским, которые когда-то вела Россия, и об этом служит напоминанием кинжал — художественная деталь, которая появляется в финале рассказа именно как символ памяти: «[Офицер] протянул красивый кинжал <...> подарок президента <...> Булат, свидетель кровавой истории Кавказа, надежно хранил тайну своего закала» [5, с. 75]. Главному герою продемонстрировано, что ученик отца (нынешний чеченский генерал) не забыл об обещанном подарке. И этот образ-деталь, закольцованный с заглавной лексемой рассказа, делает мотив памяти — в том числе исторической — особенно зримым.

Заглавная лексема, как это часто бывает в рассказах Дегтева, присутствует в тексте ненавязчиво, при этом ее семантика, как правило, способна развернуться в мотивную структуру всего рассказа. Лексема «кинжал», конечно, интертекстуально нагружена. Это (мифо)поэтический образ, связанный прежде всего с творчеством А. Пушкина и М. Лермонтова. Последние предложения рассказа Дегтева корреспондируют с ключевыми словами первой строки лермонтовского «Кинжала»: «Люблю тебя, булатный мой кинжал» [11, т. 1, с. 165], в рассказе развернуты мотивы (войны, мести как памяти о поражении) связанные в стихотворении с образом кинжала: «Задумчивый грузин на месть тебя ковал, // На грозный бой точил черкес свободный» [11, т. 1, с. 165]. Кроме того кинжал в стихотворении — тоже подарок и знак памяти: «Лилейная рука тебя мне поднесла // В знак памяти» [11, т. 1, с. 165]. В лермонтовском тексте указана и «этническая» принадлежность кинжала — это оружие грузин и черкесов, т. е. горцев, что, безусловно, отзывается во всем рассказе Дегтева и в его финале (неслучайно передает подарок офицер в «черкеске»). Даже эпитет из первой строфы стихотворения — «грозный [бой]» — приобретает в тексте рассказа буквальное значение как угадываемое название города «свободных черкесов» — Грозный. Но романтический ореол лермонтовского образа последовательно разрушается в рассказе Дегтева, как и романтическое отношение к войне главного героя. Рассказ в этом смысле построен с точностью «до наоборот». Ключ к этому «перевертышу» — в финале произведения.

Во-первых, Дегтев переставляет последовательность элементов прецедентного стихотворного текста* (у Лермонтова: булатный мой кинжал — подарок; у Дегтева: кинжал — подарок — булат), постоянен только элемент семантической цепочки «подарок», то есть неизменна доминанта мотива памяти. Во-вторых, подносит подарок герою рассказа не «лилейная рука», а рука офицера в черкеске. В-третьих, совершенно контрастно отношение авторов произведений к «изготовителям» кинжала — народам Кавказа. В стихотворении Лермонтова романтизированное отношение продиктовано романтическим идеалом свободы, поэтому лирический герой на стороне свободолюбивых горских народов, что видно из эпитетов «задумчивый [грузин]», «грозный [бой]», «[черкес] свободный». Отношение писателя Дегтева к воюющим народам Кавказа является в иной стилистике: «[Кошмар не кончался]. Сколько ему еще длиться? И когда же проснется наш медведь?» [5, с. 75]. В других рассказах Дегтева о чеченских войнах, и прежде всего в «Карамболе», это отношение выльется в перифраз «звери». В данном рассказе позиция автора проявляется хотя бы в том, что персонажи-противники никак не индивидуализированы, у них нет имен, даже город, который бомбит авиация, не назван прямо, а угадывается по происходящим в нем событиям (по присутствию в нем «президентского дворца»). Главное, на чем концентрирует внимание автор, — изощренная жестокость противника, в котором даже лучшее (например, благородство отношений «Учитель — Ученик») оборачивается худшим.

Заглавная художественная деталь, обещающая в начале рассказа некое романтическое продолжение, оборачивается в конце текста своей противоположностью: это и «подарок», дар — знак памяти (во множестве ее коннотаций), и реальное грозное оружие, на котором, возможно, кровь и самого героя, и одновременно это знак бессилия цивилизации перед дикими средневековыми законами**. «И не было сил его сломать...» Эта финальная фраза непосредственным образом относится к дарованному герою кинжалу, но в более широком смысле — к устройству человеческого мироздания, неписанные законы которого вряд ли что-то сможет поколебать.

В рассказе «Кинжал» обыгрывается и романтическая авантюрная ситуация внезапного «узнавания», так знакомая читателю по произведениям А. Пушкина: напр., узнавание Гриневым в Пугачеве «вожатого»***

* Таким же приемом перестановки элементов сопоставляемого текста пользуется писатель в рассказе «Реквием» [см. об этом: 21, с. 37].

** В данном случае можно вспомнить о том, что весь арабский (мусульманский) мир в настоящее время живет по иному летоисчислению — именно средневековому (XIV–XV век).

*** «Пугачев сидел в креслах на крыльце комендантского дома. На нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая соболья шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза. Лицо его показалось мне знакомым» [17, т. 5, с. 285].

и мужика с бородой в его сне об отце; узнавание Бурминым Марьи Гавриловны в «Метели»; ситуация «узнавания» в «Выстреле». В рассказе Дегтева, несомненно, прежде всего угадывается претекст «Капитанской дочки»* — эпизод присяги Пугачеву в Белогорской крепости, с теми же действующими лицами — молодой офицер; самозванец (в рассказе — герой, ни разу не названный в тексте по имени, а в исторической реальности непризнанный президент), требующий у офицера присягнуть новому (отцу) царю-батюшке (в рассказе — разговаривающий об отце); и свита (в рассказе боевики и аксакалы). «Олег назвал свою фамилию. // “Как?” “Голос у генерала дрогнул, а глаза подернулись поволокой. // Твой отец был у меня инструктором. // Правда?! — сорвалось у Олега. <...> Он поднес Олегу стакан и спросил: “Меня-то помнишь?” // Так это вы катали меня на спине и говорили: “Вырастешь — джигитом будешь” — и подарили кинжал? // Ты вырос, ты джигит, и ты достоин подарка» [5, с. 73]. Конечно, вся сцена приобретает в рассказе ответ ключевого эпизода пушкинской повести** (и самой повести) со всем грузом идейной проблематики («береги честь смолоду»). Но главным образом читатель ждет романтического же разрешения романтической ситуации — герой, узнавший другого героя, за что-то благодарен первому и великодушно прощает его. Прямая аллюзия на «Капитанскую дочку» должна подсказать благополучный исход — «Моя искренность поразила Пугачева. “Так и быть, <...> казнить так казнить, миловать так миловать. Ступай себе на все четыре стороны и делай, что хочешь”» [17, т. 5, с. 294]. Интересно, что в рассказе Дегтева все присутствующие при этой ситуации «узнавания» тоже ждут «развязки» (слово приобретает значение термина, применяемого к художественному тексту): «Окружение переглядывалось. Кто в недоумении, кто с раздражением, кто со страхом. Ждали развязки» [5, с. 73].

Дегтев же дает реальное, не книжное и не романтическое продолжение: узнанный президентом летчик несмотря ни на что подвергается изуверско-

* В рассказе Дегтева «Псы войны» тоже намечается подтекст пушкинской «Капитанской дочки» (реплика отца Гринева): «Нет, пускай послужит он в армии, да потянет лямку, да понюхает порошу, да будет солдат, а не шаматон» [17, т. 5, с. 243]. Героиня рассказа Дегтева вспоминает, как ее муж наставлял их сына перед уходом в армию: «Разве это отец, который говорит: пусть потянет лямку!» [5, с. 66].

** И не только пушкинского текста, но и шолоховского: эпизод допроса Андрея Соколова немцем Мюллером в «Судьбе человека». В рассказе Дегтева героя тоже допрашивают, предлагают выпить («налил из фляжки коньяку, подал <...> поднес Олегу еще стакан» [5, с. 73], Мюллер разговаривает с Соколовым, а генерал с летчиком («соколом»), владеющим «соколиным ударом»: «Это отец тебя научил “соколиному удару”?» [5, с. 73], героев обоих рассказов уважают за смелость и «неподдельный героизм» [5, с. 73]. Этой аллюзией подчеркнута книжность ситуации, ее отношение не к реальности, а, скорее, к мифу [см. об этом: 7]. В рассказе Шолохова, как и в повести Пушкина, (но не в рассказе Дегтева) ситуация разрешается по-книжному (и по-сказочному) благополучно.

му наказанию, хотя и остается в живых. Традиционным национальным, культурологически закрепленным, русской классической литературой оторефлексируемым нравственным законам противопоставлены чужие и чуждые, наследующие собственную этническую символику, дикие для современного мира принципы: мужественного и смелого героя, достойного уважения врагов («джигит» — таково первое впечатление генерала от действий неизвестного ему пока летчика) оскотачивают, т. е. лишают того, что делает его, по мнению мучителей, мужчиной.

Романтическая традиция угадывается и в эпизоде написания героем письма своей жене. «Весь вечер писал жене обстоятельное письмо, вспоминая ее солоноватые губы, запах волос <...> Писал, что живут они в теплом ангаре, на задания летают редко <...> врал, конечно, обманывал. Чем-то Вера сейчас занимается? Пришла с работы, топит во времянке печь, уложила сынишку спать и мечтает, что вот вернется муж с войны героем» [5, с. 71]. Эпизод воспринимается даже некоторым романтическим штампом, подсказанным песней времен Великой Отечественной — «Бьется в тесной печурке огонь // На поленьях смола, как слеза. // И поет мне в землянке гармонь // Про улыбку твою и глаза»***. (В близком контексте присутствует еще одна романтическая формула — «милый образ» — [5, с. 71]). Правда, настроение романтизации разрушает сам герой репликой (в несобственно-прямой речи): «[Вера] топит во времянке печь, мечтает об общежитии или квартире. Эх! А то не знает, что государство редко бывает справедливым и любит, в основном, только мертвых героев»**** [5, с. 71].

Образ главного героя рассказа сопоставим с образом (тоже романтизированным) героя стихотворения М. Кульчицкого периода Великой Отечественной войны: «Мечтатель, фантазер, лентяй-завистник! // Что? Пули в каску безопасней капель? // И всадники проносятся со свистом // вертящихся пропеллерами сабель. // Я раньше думал: “лейтенант” // звучит вот так: “Налейте нам!” // И, зная топографию, // он

*** Авторы песни поэт А. Сурков и композитор К. Листов. О популярности и известности текста см: «Сурков порылся в портфеле и достал оттуда письмо-стихотворение, которое еще вчера хотел отправить жене [и отдал Листову]. Через пару дней радостный Листов влетел в редакцию и стал приставать к сотрудникам с просьбой ему саккомпанировать. <...> я немножечко подыграл Листову, а где уловил слова — подпел, — скромно замечает Савин. — Так вместе мы впервые исполнили его песню “Бьется в тесной печурке огонь...” Песня оказалась очень известной впоследствии, ее и по сей день поют. А у меня слезу прошибает...» [13].

**** Мотив любви к жене вводится Дегтевым ощутимо нарочито и навязчиво. Он и здесь следует определенному клише: герой и его верная подруга, полет и воспоминание о любимой. Кроме того, в общем патетическом контексте и отсылках к Великой Отечественной войне с определенным кодексом отношения к женщине, чужеродным (и даже анахроничным) кажется выражение «помимо воли возникает влечение, всплывает сексуальный объект» [5, с. 70].

топает по гравии // Война — совсем не фейерверк, // а просто — трудная работа» [9, с. 87]. Можно допустить, что такая перекличка текстов могла быть задана Дегтевым, тем более что в качестве романтических символов поэт Кульчицкий тоже вводит лексемы, имеющие отношение к коням — «всадники», к летчику — «пропеллер».

Дегтев широко использует в рассказе (как своеобразный художественный прием) опору на романтический текст и подтекст, создание романтической ситуации и разрушение ее в развязке, чтобы показать несостоятельность взглядов своего героя на жизнь (при этом глубоко сочувствуя ему). Автор буквализирует в отношении своего героя метафору «спуститься с неба на землю», и в этом смысле совершенно мотивирован выбор автором военной профессии главного героя — Кривоконев — летчик, (не танкист, не артиллерист, не пехотинец). Итак, летчик Кривоконев, сбитый ракетой боевиков, падает на землю, чтобы понять, осознать, что такое настоящая жизнь и война. Он и до этого момента видит войну, но видит искаженно (как в кино), понимает (но не до жестокой глубины), испытывает (но не в том полном объеме, который может предложить жизнь). Герою нужно научиться воспринимать войну не отстраненно и (по-своему) поверхностно, а непосредственно и вблизи, через себя. Вот здесь и проявляются семантические доминанты лексемы «кривой», ставшей частью корня в фамилии главного героя. Он — Конев (герой войны), но не тот и не совсем, Кривоконев.

Последняя часть рассказа, графически отделенная пробелом, поставленная писателем в позицию выдвигания, начинается с имени жены главного героя — слова «Вера»: «Вера приехала через неделю» [5, с. 74]. Как всякое имя в тексте Дегтева, эта лексема семантически, интертекстуально* и концептуально нагружена. Герой верен жене, она верна ему, он верит в нее: «Она была у него единственной в жизни женщиной, и самой желанной. Некоторые <...> посмеивались: так не бывает. А вот бывает, господа неверные мужья, бывает, когда жена — любимая женщина» [5, с. 71]. Вера оправдывает его отношение к себе: «приехала через неделю <...> продала мотоцикл, швейную машину и правдами-неправдами, но добралась». Совершенно очевидно, что имя героини здесь воспринимается как часть христианской триады «вера — надежда — любовь». Автор дает понять (правда, слишком прямолинейно и очевидно), что два элемента — веру и любовь — героиня в себе как раз и воплощает, и остается последней надеждой, опорой для героя — он теряет многое, но у него остается Вера (вера). Кроме того, именно Вера помогает завершить герою путь к пониманию истины. Неслучайно, когда Олег выполняет свои упражнения-атаки, отрабатывая «соколи-

ный удар», он постоянно видит Веру («Выводя [самолет] будто наяву увидел свою Веру» [5, с. 70]. В этом смысле ключевой представляется фраза в финале: «Ему [Олегу] и сейчас не верилось, что все это с ним наяву, всерьез, не в кино, не кошмар, не бред, — напрасно тормозила его за рукав Вера» [5, с. 75]. От неверия (и непонимания) к вере (во всех значениях) — путь героя. При всей очевидной игре автора со словом, истина, которую он доказывает, остается святой и вечной. В одном из писем Дегтев писал: «Мы, русские, текучий народ. <...> Текучесть нравственная, текучесть духовная, текучесть мировоззренческая... Большая лужа! И будет ли поток — неведомо никому. А впрочем, почему неведомо? Вера — вот духовная крепость! Если ее нет в человеке, в народе, то народ не воин: ему нечего защищать в своем состоянии: он ветвь колеблемая. А значит и не защитник Родины, которая лишь территория проживания и грабежа ее ресурсов... Он такой же — как все светские кочевники!» [15, с. 96]. В этом смысле герой рассказа «Кинжал» пока не воин, а «светский кочевник», и в этом его трагедия.

В. Петров, писатель и друг Дегтева, говорит о перекличке рассказов Дегтева «с произведениями Пушкина, Лермонтова, Бестужева-Марлинского»: «Только жестче, кровавей реалистичней рисовал он кавказскую трагедию. Так диктовала сама жизнь. Многие понимали: истоки войны — в предательстве верхов, засевших за стенами Кремля, а потому державный романтизм старых авторов, повтори он его, оказался бы фальшью» [15, с. 91]. Продолжая мысль Петрова, можно сказать, что этим смысле рассказа «Кинжал» ближе всего к произведениям военной «лейтенантской прозы».

Дегтев ставит героя в ту же ситуацию, что, и, например, К. Воробьев своего (их) — в повести «Убиты под Москвой». Как и Олег Кривоконев, главный герой повести Воробьева кремлевский курсант Алексей Ястребов воспринимает все происходящее отстраненно и «как на занятиях»: «В то, что он уже две недели как произведен в лейтенанты и назначен командиром взвода, Алексей верил с большим трудом. Временами ему казалось, что это еще не вправду, это только так, условно, как на занятиях <...> С еще более нечетким и зыбким сознанием воспринималась им война. Тут он оказывался совершенно беспомощным. Все его существо противилось тому реальному, что происходило» [2, т. 1, с. 152]. Другой герой повести Воробьева, капитан Рюмин, командир роты кремлевских курсантов, не выдерживает крушения своего романтического идеала (принципов войны, характера ведения боя, поведения офицера) и стреляет в себя, как и следует романтическому герою. А курсанты (молодые офицеры) учатся жить по законам войны и реальности, учатся воевать с танками не как на занятиях в красивой лобовой атаке, а, как советует бывалый боец, — стреляя в «репицу»: «Тут горе вот какое, товарищ командир, — виновато заговорил он, косясь

* Напр., Вера в «кавказском» «Герое нашего времени», которая жертвенно любит Печорина, но в то же время помогает герою понять собственную суть.

на нишу, где синели бутылки с бензином. — Ведь танку в лоб не проймешь такой поллитрой! Тут надо ждать, покуда она репицу свою подставит тебе... Мотор там у нее спрятан, вот штука-то!» [2, т. 1, с. 163]. В каждом из этих двух произведений герои платят свою цену за науку. Мотив ученичества, постижения новой истины, своеобразного прозрения звучит в разных произведениях о войне и отчасти сближает их. Он знаком читателю и узнаваем, но в рассказе Дегтева другая война, и осознать это предстоит самому читателю, научить этому знанию стремится Дегтев в рассказе «Кинжал». Авторская задача в «Карамболе» иная.

Несмотря на сходство образной системы, сюжета, композиции, художественных деталей, способов обрисовки персонажей рассказы «Кинжал» и «Карамболь» все-таки действительно самостоятельны и самоценны. Это заметно в мотивной структуре и проблематике их текстов. Мотивы войны, памяти, творчества (мастерства), ученичества концептуально важны для писателя и поэтому являются сквозными в его рассказах, но каждый из них в том или ином рассказе несет собственный под-смысл, свое значение, занимает особое место в структуре. На первый план в рассказе «Кинжал» выходят мотивы ученичества и исторической памяти. Герою первого рассказа еще только предстоит сделать выводы об этой войне, герой второго — «Карамболь» — о ней все уже знает. (Поэтому он Конищев, в сопоставлении имен героев работает «увеличительный» суффикс — Конищев многое пережил и понял по сравнению с [Криво]коновым. Судьба первого персонажа могла сложиться впоследствии, как судьба второго). Трагедия первого в незнании и непонимании, трагедия второго — в знании и невозможности что-либо изменить. Доминантный мотив «Карамболя» — мотив творчества, мастерства. Достижение высшего уровня мастерства — это (для героя в его положении) способ сохранить свободу, достоинство, возможность влиять на мир. В «Кинжале» этот мотив оказывается, скорее, периферийным и связан с вопросом о нравственной слагаемой мастерства. Мастерство («соколиный удар») не может существовать ради мастерства. Мастерство (и творчество) ничего не стоит, по Дегтеву, если за ним нет нравственно высокой цели. В «Кинжале» автор только задумывается о перевороте нравственных ценностей и национальном бессилии («Когда же проснется наш медведь?»), а в «Карамболе» констатирует это как факт и ищет возможные способы преодоления этого состояния: обращается то к фольклорной древности, то к прямому публицистическому высказыванию, с тем чтобы пробудить национальное самосознание и вернуть нравственные ценности в архетипическую систему координат.

Примечательно, что в «Кинжале» аксакалы-старейшины все одобряют: «Генерал отвернулся, давая понять, что разговор окончен. Аксакалы зашелкали языками: якши, якши!» [5, с. 74]. В «Карамболе» «старика молчат» [4, с. 58]. «Бабы визжат,

мальчишки кидают в вас камни и засохшую грязь. Что ж старики-то молчат? Впрочем, когда народы безумствуют, мудрецы безмолствуют». Можно предположить, что с этим мотивом связаны авторские надежды во втором рассказе. Если оптимизм героя первого рассказа был только в Вере (женщине, семье), то оптимизм второго — в осознании безумств современного мира не одним, но многими, в надежде автора на мудрых. В том числе — утверждении веры как системы христианских ценностей (на это работают «христианские» мотивы рассказа). То есть в «Кинжале» автор показывает себя более честным и объективным по отношению к герою и войне, на что указывает система двойственных образов (свободная охота, «соколиный» удар, «вбомбить в средневековье»), о чем шла речь выше.

Литература

1. Александр Иванович Покрышкин: человек-легенда. URL: <http://worldwar2blog.ru/aleksandr-ivanovich-pokryshkin-chelovek-legenda-okonchanie.html>
2. Воробьев К. Д. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Современник, 1991.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: Терра, 1995.
4. Дегтев В. Карамболь: Рассказы. Повесть. М.: Молодая гвардия, 2004. 331 с.
5. Дегтев В. Копье летящее. Воронеж: Черноземье, 1996. 204 с.
6. Дегтев В. Крест. М.: Андреевский флаг, 2003. 244 с.
7. Кобринский А. А. Миф и идеология. О рассказе М. Шолохова «Судьба человека» // Литература. 2003. № 17. С. 111–121.
8. Краткая история американского бомбометания: «мы убьем вас небольно» URL: <http://www.vместepobedim.org/i/istorija-amerikanskogo-bombometanija>
9. Кульчицкий М. Мечтатель, фантазер, лентяй-завистник... // ...И будут вечно жить... Фронтовые стихи. Владивосток: Дальневосточное книжное издательство, 1975. 445 с.
10. Куманичкин А. С. Чтобы жить. URL: <http://militera.lib.ru/memo/russian/kumanichkin/index.html>
11. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 2 т. М.: Правда, 1998.
12. Мяло К. Г. Россия и последние войны XX века. М.: Вече, 2002. URL: http://militera.lib.ru/research/myalo_kg/02.html
13. Огонек. Спецвыпуск, май 2000. URL: <http://poetrylibrary.ru/stixiya/186.html>
14. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: Русский язык, 1992. 976 с.
15. Петров В. Дух воина // Четыре жизни Вячеслава Дегтева. Сборник материалов. Воронеж: Алмаз, 2008. 202 с.
16. Покрышкин А. И. Новые тактические приемы рождались в бою. Военная литература. Мемуары. Звезды на крыльях. URL: http://militera.lib.ru/memo/russian/sb_zvezdy_na_krylyah/12.html
17. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Терра, 1997.
18. Синицын Е. Александр Покрышкин — гений воздушной войны. Психология героизма. Ч. 2. Тактика «свободной охоты» немецких асов. URL: http://www.s-genius.ru/vse_knigi/pokryshkin_jagd_1.htm
19. Струкова М. В. Певец русской удали. О В. Дегтеве. URL: <http://www.proza.ru/2011/04/09/191>
20. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. СПб.: Терра-Азбука, 1996.
21. Чаплыгина Е. О. «Два рассказа» Вячеслава Дегтева. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011. 102 с.

УДК 82.161.1

Шаронова Е. А., Тарасов А. В.

Елена Александровна Шаронова — доктор филологических наук, профессор,

МГУ им. Н. П. Огарёва

Email: sharon.ov@mail.ru

Тарасов А. В. — аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, МГУ им. Н. П. Огарёва

Email: tarasov99.99@bk.ru

СВОЕОБРАЗИЕ ВОСПРИЯТИЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ О ВОЙНЕ

В статье исследуется специфика восприятия Великой Отечественной войны современной русской прозой о войне. Рассматриваются в обозначенном контексте такие произведения, как «Донецкое море» В. Троицкой, «Водяной» В. Аграновича и «Сотников» В. Быкова.

Ключевые слова: В. Быков, В. Троицкая, В. Агранович, образы героев, Русский мир, военная проза.

E. A. Sharonova,

Doctor of Philological Sciences, Professor, N. P. Ogarev Moscow State University

Email: sharon.ov@mail.ru

A. V. Tarasov,

Postgraduate Student, Department of Russian and Foreign Literature, N. P. Ogarev Moscow State University

Email: tarasov99.99@bk.ru

UNIQUE PERCEPTIONS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR IN CONTEMPORARY RUSSIAN WAR PROSE

The article explores the specifics of the perception of the Great Patriotic War in contemporary Russian war prose. In this context, works such as “Donetsk Sea” by V. Troitskaya, “Vodyanoy” by V. Agranovich, and “Sotnikov” by V. Bykov are examined.

Keywords: V. Bykov, V. Troitskaya, V. Agranovich, character archetypes, Russian World, war prose.

Много раз говорилось о том, что военная тема в русской литературе звучит всегда, ибо исторических поводов для этого достаточно. Начиная с древнерусской литературы, описывающей половецкие набеги на русские земли и татаро-монгольское нашествие, эта тема звучала в литературе XIX века, осмысляющей войну 1812 года и Крымскую войну, в литературе XX века, воссоздающей историю Великой Отечественной войны, и, наконец, в литературе XXI века, рассказывающей о событиях Чеченской войны и специальной военной операции на Донбассе.

Россия много воевала в прошлом и много воюет сегодня. Для русского человека второй половины XX века—первой четверти XXI века самой все-сторонне осмысленной является Великая Отечественная война 1941–1945 гг., художественно актуализируемая по сей день. Она выступает своеобразным архетипом для писателей, чье детство пришлось на советские 70–80-е годы. Именно они, будучи двадцатилетними, воевали в Чечне, одновременно отстаивая христианские и советские ценности; именно они, уже будучи пятидесятилетними, отстаивают интересы русского мира, в котором снова переплелось советское и христианское, на Донбассе. Так, в «Патологиях» (2005) Захара Прилепина постоянно звучат мотивы, отсылающие к Великой

Отечественной войне, и в его же «Некоторые не попадут в ад» (2019) и «Ополченский романс (2020) возникает яркий образ Великой Отечественной войны.

Очевидно, что для современной военной прозы ориентиром для художественного восприятия донбасских событий является принцип отношения к Великой Отечественной войне, выработанный в советской литературе. Эти события прочитываются как синонимичные с точки зрения их патристичности, ассоциации с защитой Русского мира, беспримерной храбрости, которую проявлял русский солдат тогда и которую проявляет сейчас, и беспримерного великодушия.

Советская литература о Великой Отечественной войне создала величайшие по уровню художественности и идейной наполненности произведения, которым наследуют писатели XXI века. Одним из знаковых сегодня текстов является повесть В. Быкова «Сотников» (1970), в которой череда поступков главных героев, которых столкнула война, дополняет их психологические портреты новыми чертами.

В центре повествования судьбы двух героев, которых случайно/неслучайно свела война. Каждый из них проходит свой собственный путь, но они оказываются обреченными друг на друга. Эта обоюдная обреченность обозначается писателем уже

в самом начале истории: «Они шли лесом по глухой, занесенной снегом дороге, на которой уже не осталось и следа от лошадиных копыт, полозьев или ног человека. Тут, наверно, и летом немного ездили, а теперь, после долгих февральских метелей, все заровняло снегом, и, если бы не лес — ели вперемежку с ольшаником, который неровно расступался в обе стороны, образуя тускло белеющий в ночи коридор, — было бы трудно и понять, что это дорога» [1, с. 293]. Из этого отрывка становится понятным, что и Рыбак, и Сотников начали новый путь, они идут по чистому, никем еще не тронутому снегу, оставляя на нем свои следы. Кроме того, они идут по длинному коридору, образованному лесом. Коридор отличается от дороги тем, что не позволяет идущему выбрать направление пути — сбиться с пути или обрести путь. Коридор связывает человека и направление движения. Поэтому Рыбак и Сотников, шагая по этому коридору, не могут избавиться друг от друга не только вначале, когда идут след в след («— За мной, за мной держи. По следам, так легче, — издала сказал Рыбак, направляясь в кустарник» [1, с. 301]), но даже тогда, когда решают идти по правой и левой сторонам коридора («Рыбак все еще стоял, отвернувшись от ветра, когда Сотников кое-как приволокся к нему. Он уже не придерживался его следа — ступал куда попало, лишь бы не упасть. И, подойдя, неожиданно увидел: под ногами была дорога. Они ничего не сказали друг другу, вслушались, взгляделись и медленно пошли вверх — один по правой, а другой по левой колеям дороги» [1, с. 293]). Обозначилась внутренняя дорога жизни каждого из них, но коридор при этом никуда не делся — они продолжают быть обреченными друг на друга.

Настойчиво присутствующий в повести образ Голгофы дан не только как метафора духовных испытаний героев, но и физически обозначен в виде холма/склона, на который поднимаются Рыбак и Сотников: «Наконец кустарник остался позади, перед ними полого поднимался склон, снега здесь стало меньше. Но идти вверх оказалось не легче. Сотникова все больше одолевала усталость, появилось какое-то странное безразличие ко всему на свете. В ушах тягуче, со звоном гудело — от ветра или, может, от усталости, и он огромным усилием воли принуждал себя двигаться, чтобы не упасть. <...> На середине длинного склона стало и вовсе плохо: подкашивались ноги. <...> Рыбак вырвался далеко вперед — наверно, старался достичь вершины холма, чтобы оглядеться <...>. Снеговой холм полого поднимался к звездному небу и где-то растворялся там, исчезая в тусклом мареве ночи. <...> Рыбак все еще стоял, отвернувшись от ветра, когда Сотников кое-как приволокся к нему. Он уже не придерживался его следа — ступал куда попало, лишь бы не упасть. И, подойдя, неожиданно увидел: под ногами была дорога» [4, с. 302]. Именно это восхождение на некий холм оказывается для них решающим, ибо в результате определяются те самые

внутренние нравственные пути, по которым с этой минуты движутся герои: «Они ничего не сказали друг другу, вслушались, взгляделись и медленно пошли вверх — один по правой, а другой по левой колеям дороги» [4, с. 302].

Сотников меняется сразу же после того, как оказывается на вершине холма. До этого момента он так или иначе интересовался происходящим, реагировал на Рыбака, энергично с ним общался, рефлексировал, вспоминал. Но, приблизившись к холму, вдруг почувствовал «какое-то странное безразличие ко всему на свете», «он огромным усилием воли принуждал себя двигаться, чтобы не упасть», «ему было все равно куда идти» [4, с. 301–302]. Откуда вдруг взяли безразличие и апатия у очень честолюбивого и упорного в достижении целей Сотникова. Очевидно, что их не следует объяснять только его болезнью. Сотникову «все равно было куда идти» потому, что он осознал, что путь его избран и определен, что, в какую бы сторону он ни повернул, окажется там, где ему предписано быть. Он отказывается от выбора, ибо выбор совершен за него.

На наш взгляд, для понимания образа Сотникова важное значение имеет отсутствие воли к выбору. Выбор всегда связан с представлениями о будущем. А категориями будущего Сотников не мыслит. Его энергично интересует прошлое, к будущему он равнодушен.

Сотникову уготована судьба Иисуса Христа, но В. Быков этот замысел реализует в переосмысленном и осложненном варианте. Иисус Христос восходит на Голгофу невиновным, принимая на себя беды и страдания, грехи и преступления дюжины людей. Сотников тоже хочет защитить Дёмчиху, старосту Петра, девочку Басю, Рыбака и единолично принять смерть. Но это его решение не столько жертва для других, сколько искупление собственного греха, ибо все эти люди оказались на плахе по его вине. И он эту вину осознает, принимает и хочет исправить. Однако никто из приговоренных ни разу не обвинил Сотникова в своих несчастиях. И Петр, и Дёмчиха, и даже Рыбак своими палачами считают только фашистов и полицаев, что еще более вызывает в Сотникове желание пожертвовать собою, защитить их жизни собственной смертью. Страстность, с которой Сотников стремится принести себя в жертву — обрести свою Голгофу, с одной стороны, абсолютно возвышает его над всеми, с другой стороны, отдаляет ото всех, ибо его смерть не имеет в себе ничего бытового, не связана ни с чем земным. Она порыв и вознесение: «Сотников не мог согласиться с мыслью, что его смерть явится нелепой случайностью... Как и каждая смерть в борьбе, она должна что-то утверждать, что-то отрицать и по возможности завершить то, что не успела осуществить жизнь. Иначе зачем тогда жизнь? Слишком нелегко дается она человеку, чтобы беззаботно относиться к ее концу» [4, с. 414].

Очевидно, что Сотников не умеет жить, жизнь у него не очень получается. Но смерть ему удастся.

Был все же момент, когда Сотников вдруг засомневался в действенности смерти, но решил войти в нее с достоинством. Смерть — это его высокое высказывание. Именно поэтому ему так не нравится, что немцы придумывают для него тривиальную казнь — через повешение. Он хочет, чтобы был расстрел, ибо расстрел — это благородно и мужественно.

Образ Сотникова на протяжении всего повествования активно развивается в плане его внешнего восприятия. Изначально он представляется физически слабым, внешне жалким, ничтожным, безынициативным по сравнению с Рыбаком человеком. Сотников постоянно мешает Рыбаку: не только не помогает, но ограничивает осуществление всех его замыслов. Но не вызывает раздражения у Рыбака, который терпелив, сострадателен, внимателен к своему странному спутнику — то поделится зернами, то предложит полотенце вместо шарфа, то слово доброе скажет в качестве поддержки и пр.

Поведение Рыбака после его подъема на вершину холма остается неизменным: он активен, как и прежде, ему все дается легко, он качественно деятелен, уверен в своих действиях (собственно, ему спутник и не нужен совершенно, он легко справился бы без помощника — не только такого слабого, как Сотников, но и более энергичного), живо воспринимает мир, абсолютно адекватен ему, легко откликается на происходящее, добр и отзывчив. Иными словами, Рыбак представлен автором как идеальный человек — никаких отрицательных черт он не имеет. И во всем является полной противоположностью Сотникову: он живет жизнью, не задумываясь над ней каждую секунду, жить он умеет и жизнь любит, а она любит его, одаривая множеством способностей, пригодных для радостного существования; Сотников же живет тяжело, каждое свое действие подвергает глубокому осмыслению, собой не доволен, ревностно относится к впечатлению, которое производит на окружающих, постоянно стремится к полноценному выражению себя.

И еще одно их различает: Рыбак устремлен в будущее (будущее — это жизнь, перспектива), Сотников сосредоточен на прошлом, образа будущего он не создает. Отсюда возникает разное пространственно-временное существование героев. Рыбак охватывает все три времени: прошлое, настоящее, будущее; Сотников же мыслит прошлым, даже настоящее для него не актуально. Но зато Сотников устремлен ввысь, в идеальное космическое пространство, привлекательное для него, но чуждое для Рыбака. И эта космичность Сотникова позволяет ему преодолеть время и пространство, он оказывается над ними, подобно Христу он остается в вечности. Рыбак же поглощается земным.

Сотников и Рыбак, будучи такими разными, вынуждены вместе прошагать сквозь жизненный коридор, который приготовила для них судьба; в унисон переживать физические и духовные испытания, выпавшие на их долю. Даже петлю они принимают одновременно: Сотников единожды,

а Рыбак надевает на себя петлю дважды — в первый раз, когда подталкивает Сотникова на виселице, и, оставшись в живых физически, навечно затягивает на себе петлю предателя и убийцы (вспомним мысль Сотникова, приведенного на плаху и увидевшего, что осталась всего одна не занятая петля: «Одна на двоих», — почему-то подумалось Сотникову, хотя было очевидно, что это петля него» [4, с. 430]; и во второй раз, когда, не справившись с душевными муками, решает повеситься в уборной, намереваясь сделать петлю из собственного ремня, которого у него не оказывается).

Рыбак легко преодолевает физические трудности, которые для него и не трудности вовсе, ибо он здоровый, сильный, ловкий, умелый молодой мужчина, поэтому он быстрее поднимается на холм, легче передвигается по снежному полю, без напряжения тащит на себе барана для своих товарищей, метко стреляет, прекрасно ориентируется в лесу, в поле, в деревне, в мирном и в военном быту. И все это для него не подвиг, а естественные проявления жизни: могу, поэтому делаю с удовольствием.

Но когда жизнь предлагает ему духовную работу, когда он оказывается перед нравственным выбором, он не знает, что делать, не знает, какое решение будет правильным. И здесь ему приходится труднее, чем физически слабому Сотникову, ибо Сотников не выбирает, а следует наивысшему предписанию в своих поступках.

Нет ничего удивительного в том, что между жизнью и смертью Рыбак в острейшую свою минуту выбирает жизнь. Мы выше говорили, что он умеет жить, хочет жить, знает, как жить. А смерть его пугает, он просто не может представить себя неживым. И он начинает выживать — вступает в сговор со следователем. Но даже решившись на сотрудничество с немцами, Рыбак стремится вести себя идеально, т. е. не предает своих товарищей, не выдает реальной информации о расположении партизанских отрядов, говорит только о том, что и без него известно. И он уверен в правоте своего выбора, ибо, оставшись в живых сейчас, потом он надеется выискать возможность перебраться к своим.

Однако уверенность Рыбака в себе исчезает, когда его руками погибает Сотников. Им овладевает отчаяние от осознания, наконец, того, что произошло, и от понимания, что изменить уже ничего нельзя (оказывается, жизнь не всесильна). И тогда Рыбак созревает до необходимости обретения своей Голгофы: «Рыбак рванул скрипучую дверь, заперся на проволочный крючок, взглянул вверх. Потолок был невысоко, но для его нужды высоты, видимо, хватит. Между неплотно настланных досок вверх чернели полосы толя, за поперечину легко можно было просунуть ремень. Со злобной решимостью он расстегнул полушубок и вдруг застыл, пораженный — на брюках ремня не оказалось. И как он забыл, что вчера перед тем, как их посадить в подвал, этот ремень сняли у него полицаи. Руки его заматались по одежде в поисках чего-нибудь подходящего,

но нигде ничего подходящего не было. <...> За пергородкой топнули гулко подошвы, тягуче проскрипела дверь — уходила последняя возможность свести счеты с судьбой. Хоть бросайся вниз головой! Непреодолимое отчаяние охватило его, он застонал, едва подавляя в себе внезапное желание завывать, как собака» [4, с. 438]. Очевидно, что Голгофа — дар, на который не всякий имеет право. Убийца — не имеет. И это позволяет В. Быкову не восхититься порывом Рыбака, а высмеять его. Для реализации благородной вспышки героя автор отправляет его в уборную, связывая праведный порыв Рыбака с телесным низом и таким образом профанируя ее.

Повествование построено так, что одновременно раскрываются судьбы двух случайно столкнувшихся на войне людей. Они зеркально отражаются друг в друге. Каждый из них вышел в путь свой и проходит его так, как ему суждено. Изменить предначертанное невозможно, ибо Иисус Христос никогда не станет Иудой, а Иуда — Христом; бытийное мышление — не сравнивается с бытовым; мир всегда будет двигаться Сотниковыми, а не Рыбаками.

Повторимся, мотивы, звучащие в повести «Сотников», сохраняют свою тональность и в военной литературе XXI века, но с поправкой на исторический характер времени. Сегодня литература о войне пишется непосредственно на войне и появляется на книжных полках, когда ее создатели находятся на передовой. Отсутствие дистанции между событием и его художественным осмыслением провоцирует появление особого рода художественности, прямую связанного с правдой факта. Именно факт, событие, происшествие выводятся часто на первый план, а человек с его психологией, рефлексией вынужден соперничать с фактом за главное место. Но есть произведения, где человек — прежде всего.

В. Агранович написал рассказ «Водяной» (2024), который посвящен «бессмертному воину», крестному с позывным «Водяной». В самом начале сообщаются подробности о главном герое (о деталях его жизни, о семье, о характере): «А мой крестный — просто крестный. То там работает, то сям. Жена есть. Дочь. Какие-то фильмы смотрит, дом обставил. <...> Старый он какой-то. Скучный. Работа, дом. И все по кругу. Воли в нем нет. Не так ты живешь, дядь. <...> Порой мне было жаль его. Мне казалось, что дядя застрял в череде повторяющихся дней, из которых невозможно вынести никакого урока. День сурка, но по-русски. Не так ты живешь, дядь» [1, с. 245–246]. (Обратим внимание на то, что используемый писателем художественный прием синонимичен тому, что делает В. Быков в «Сотникове». Сотников в начале повести представлен примерно в тех же характеристиках.) Взгляд племянника на крестного — обесценивающий, ибо рутина жизни, череда пустых событий как будто лишили его значимости, словно отняли у него его высокое предназначение, от него перестают уже чего-то ждать, да и сам он мыслит себя на обочине жизни, «старым».

Здесь возникает ассоциация с Ильей Муромцем: «Илья всегда представляется старым и старым он выезжает из дому. <...> Илья всегда мыслится старым, даже в тех случаях, когда эпитета «старый» нет, Его старость есть выражение его мудрости, опытности и спокойной силы. Илью Муромца вообще нельзя представить себе молодым» [7, с. 244].

Но начинаются события — Славянск, Одесса, Авдеевка, Донецк, Россия, которые заставляют проснуться, напиться ключевой воды, наполниться энергией, встать на ноги, взять в руки оружие, выйти на свою дорогу: «Дядя в Славянске. Тихо так, почти буднично, он взял с собой только маленькую сумку и уехал на войну. А через пару дней в сети мы видим его фото. В броне, шлеме и с автоматом. Дядя, который в драке великолепно выступал только лежачим. Дядя, который откосил от армии. Дядя, над которым мне казалось, не грех было и потешаться, стоит на рубеже жизни и смерти» [1, с. 246–247]. Образ дяди складывается по схеме образа былинного Ильи Муромца: лежит на печи тридцать лет, до тех пор, пока не наступает необходимость совершить подвиг во имя Отечества, выступить против вражеской тьмы и прогнать ее. Только тогда ноги наполняются силой, голова — разумом, сердце — отвагой, а руки оказываются способными держать меч. Но не только Илья Муромец встраивается в ассоциативный ряд. Сотников тоже. Он тоже словно спит до поры, до времени, пробуждается же ото сна только тогда, когда нужно совершить жертвенный подвиг. В рассказе В. Аграновича безымянный крестный превращается в «Водяного» лишь тогда, когда у страны появляется в нем нужда, именно тогда он обретает не просто имя, но имя воина — позывной «Водяной». В этот момент он «исцеляется», обретает силу и из «больного, парализованного» превращается в защитника Родины. Но, по В. Я. Проппу, «физическая сила еще не определяет героя в русском эпосе. Герой должен быть силен, но героизм определяется тем, на что сила направлена. В одном из вариантов Ильи на вопрос о том, что он чувствует, отвечает:

Ежели бы было теперь кольцо силы поганой.
Напустил бы бить.

(Рыбн. 139)

Момент получения Ильей силы есть момент превращения крестьянина Ильи в богатыря. Сиденье Ильи в этом отношении приобретает особое значение: героем, богатырем становится убогий человек из народа... Самый бедный, самый последний из крестьян, больной, недужный, становится спасителем своего народа» [7, с. 248]. В. Агранович интуитивно выстраивает образ Водяного по образу былинного богатыря, с одной стороны. С другой стороны, в его герое зашифрован генетический код русского воина, который не может не раскрыться в соответствии со своей программой (от фольклорных героев, героев древнерусской литературы, литературы XVIII–XX веков и закономерно сработать в русской лите-

ратуре ХХI столетия): демонстративно несовершенный персонаж, неловкий, неуклюжий, не подготовленный к жизни в самую важную минуту вдруг превращается в супергероя, прежде всего, обретает духовную силу (сравним: «Слово о полку Игореве», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Горькая участь», «Капитанская дочка», «Война и мир», «Сотников», «А зори здесь тихие» и др.).

Помимо героизма, «Водяному» присуща скромность: совершив подвиг, он начинает стесняться его, чувствовать неловкость от того, что в какой-то момент вдруг вышел из общего ряда и сделал что-то, чего в себе не подозревал. Он чуть ли ни отречься пытается от своего выдающегося поступка, обесценивает его будничностью задач: «Да мне бы до пенсии дослужиться, демобилизоваться. Дочке как раз на ипотеку соберу. Пенсия хорошая будет. А тем, может, устроюсь куда-то» [1, с. 247]. В нем нет тщеславия, он не честолюбив, бескорыстен, не стремится к власти, боится быть пафосным. Только однажды — уже после плена и серьезного ранения — решается высказать сокровенное:

«— Знаешь, о чем я мечтаю?

Дядя сделал очень громкий глоток и еще громче выдохнул, прежде, чем продолжить.

— Хочу освободить свой родной город, вернуться домой на бэтэре, поставить наш флаг на городской администрации и прийти к родителям с победой» [1, с. 249], т. е. он осознает «себя богатырем не только по силе, но и по своему жизненному делу» [7, с. 249]. И здесь он снова стремится слиться с образом Ильи Муромца, который есть «образ огромной, осознающей себя, разумно, целесообразно направленной силы. Многочисленные подвиги Ильи Муромца, описанные в былинах, всегда связаны исключительно с задачей служения народу, он изображен в русском эпосе прежде всего как оберегатель родины. Илья Муромец борется с иноземными захватчиками, спасает родную землю от вражеских полчищ, побеждает чужеземных богатырей, приезжающих на Русь с враждебными намерениями. Ему также приписываются подвиги в борьбе с насильниками внутри страны, с разбойниками, от которых он очищает прямоезжие дороги, охраняя мирный труд и благосостояние народа» [2].

Водяной раскрывается постепенно, становится больше самого себя, неожиданно вырастает в символ Русского мира. Это показывается и через имена, которыми наделяет его писатель: дядя (личное, домашнее, родственное), «Водяной» (позывной, с которым он воюет, ограничивает его фигуру контекстом войны) и, наконец: «Сергей Агранович. Командир второй роты ОРБ «Спарта». Позывной «Водяной». Мой крёстный. С самого начала он встал на защиту Родины, перевернув во мне представление о том, что значит быть мужчиной. Оборонял Славянск, прошел самые тяжелые бои июля 2014-го года, выбрался из плена, в 2015-м году участвовал в штурме донецкого аэропорта и после все восемь лет оставался в строю тех, кто до последнего в глуп-

бине души верил: Россия придет и вновь станет великой.

Мой дядя погиб 20-го апреля 2022-го года в боях за Авдеевку. До последнего дня он оставался верным себе, батальону, Донецку, России» [1, с. 253].

Завершая портрет своего героя, В. Агранович не забывает ни одной детали, благодаря чему рождается могучая фигура русского солдата, в которой и что-то от сказочного Емели, и от былинного Ильи Муромца, и от васьильбыковского Сотникова, и от толстовского Егора Дрёмова, и от шолоховского Андрея Соколова.

Повествование заканчивается очень личным признанием писателя этому обыкновенному герою, своему крёстному отцу: «Я тебя очень люблю» [1, с. 254]. Трудно говорить об этом как о художественном приеме. Здесь нет «литературности», здесь подлинная, не спрятанная за книжную изысканность, искренность. Здесь изобретена какая-то новая форма художественной правды [см. об этом: 3.; 6; 9].

Личный оттенок повествования в принципе присущ современной литературе о войне. Объясняется это непосредственным участием авторов книг в военных действиях на Донбассе, поэтому нет дистанции между происходящим и описываемым, между офицером и писателем. Дистанции, которая была у представителей «лейтенантской прозы» и даже у «чеченских» писателей, но которая не подразумевается сегодняшней скоростью жизни, когда настоящему, чтобы стать прошлым, превратиться в историю достаточно одного взмаха ресниц.

В повести В. Троицкой «Донецкое море» (2024) также присутствует образ Великой отечественной войны. Герои говорят о Родине, рассуждают о любви к ней, о невозможности ее предательства: «... чувство Родины. Оно странное, Катя, оно необъяснимое, оно болезненное, но такое счастливое! Я понял, что никуда не уеду, потому что у меня есть страна. Пусть и осколок от страны, но он есть. Мне есть что защищать. Я понял это, только когда этот мир начали убивать» [8, с. 124]. В. Троицкая учит своих персонажей признаваться в любви к Отечеству такими словами, которые проникают в читателя и естественным образом рождают в нем ответный огонь любви. В «Донецком море» герои пребывают не только в пространстве современного, окруженного войной Донецка. Их мир — советский мир. Все положительные герои связаны со своим советским детством, любят его и помнят. Именно из Советского Союза у них представление о том, что главный праздник — 9 мая, День Победы. Именно поэтому они мечтают и о своей Победе, и верят в нее. Герои В. Троицкой много читают. Вообще, Слово в ее книге одно из главных действующих лиц, иногда даже одно слово становится важным высказыванием. Размышляя о литературных контекстах повести, нельзя не упомянуть о библейских мотивах, звучащих в ней [см. об этом: 5], и о молитвах Кати, вырастающих в ее устах в гимн вере и любви: «Тут она вспомнила, как бабушка в последние годы жизни

повторяла как присказку: «Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя». Катя начала твердить эти слова, сто раз или двести, про себя или вслух — этого она даже не осознавала. И в какой-то момент страх ушел. Он испарился» [8, с. 131]. Девочка наделила Слово силой своей веры и своего желания остаться в Донецке с отцом.

В повести звучат стихи О. Берггольц, описывающие ее военные переживания, которые совпадают с переживаниями Кати и ее друзей:

В бомбоубежище, в подвале,
Нагие лампочки горят...
Быть может, нас сейчас завалит,
Кругом о бомбах говорят...
...Я никогда с такою силой,
Как в эту осень, не жила.
Я никогда такой красивой,
Такой влюбленной не была [8, с. 134];

И, спаяны сильней, чем кровью рода,
родней, чем дети одного отца,
сюда зимой ...двадцать второго года
сошлись — сопротивляться до конца [8, с. 135].

Подруга Кати, Маша, намеренно изменяет строчку О. Берггольц «сюда зимой сорок второго года» на «сюда зимой ...двадцать второго года», ибо то, что переживали блокадники в 1942 г., для нее равняется тому, что переживают спустя 80 лет дончане. Они, как когда-то ленинградцы, готовы отстаивать свой город перед «немцами». Справедливость этого их желания подтверждается строками Арсения Тарковского: «Живите в доме, и не рухнет дом» [8, с. 215]. Именно поэтому донецкие не оставляют свои дома, ибо разрушенный дом тоже живой, если в нем есть человек, его любящий. Для героев В. Троицкой это закон, который нельзя нарушить.

Слово, книга, литература составляют сюжет повести В. Троицкой «Донецкое море. История одной семьи». Высокий образ книги, великое значение слова утверждается как нечто абсолютное. Автору не дает в этом усомниться великая история русской литературы, наследницей которой она себя видит.

Катя Ковалева, живя в военном Донецке, ухаживая за ранеными в госпитале, становится студенткой филологического факультета, а не медицинского. Она осознает, что вначале было Слово, и только потом появился Мир, ибо этим Словом был назван. Только названное, то есть наделенное именем, живо. А для героини В. Троицкой нет ничего более важного, чем Жизнь. «Донецкое море» представляет собой художественный анализ творящейся сегодня истории. Создавая портрет одной семьи, В. Троицкая создает портрет современной России.

В современной литературе о войне очень много перекличек с контекстом Великой Отечественной войны в самом широком значении этого понятия: не только перекличка с «лейтенантской прозой», но и «бытовые» детали советской литературы и советского кино о войне. В «донбасской» прозе фашистами и немцами называются враги, которые сегодня посягают на Русский мир и от которых сегодня русский солдат защищает свою родину.

Литература

1. Агранович В. А. Позывной «Матрос». Водяной. М.: Издательство АСТ, 2024. 256 с.
2. Астахова А. М. Илья Муромец в русском эпосе // Илья Муромец. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 393–419.
3. Башкова И. В. Актуализационная категория лица как средство выражения отношения говорящего к слушающему в медиатексте // Филология: научные исследования. — 2026. — № 1. — С. 1–11.
4. Быков В. В. Сотников. М.: Правда, 1988. 448 с.,
5. Лихачев Д. С. Великое наследие [Электронный ресурс] // Лихачев Д. С. Избранные работы в трех томах. Т. 2. Л.: Худож. лит., 1987. С. 3–342.
6. Маркова Т. Н. Человек на войне в русской прозе конца XX–начала XXI вв. // Международный научно-исследовательский журнал. 2026. № 2(164).
7. Пропн В. Я. Русский героический эпос. М.: Издательство «Лабиринт», 2006. 620 с.
8. Троицкая В. Донецкое море. История одной семьи. М.: Изд-во АСТ; Редакция «КПД», 2024. 320 с.
9. Шаронова Е. А., Тарасов А. В. Образ военного города в русской литературе XXI века (на материале «Ополченского романа» Захара Прилепина) // Филология: научные исследования. 2025. № 8. С. 1–13.

АСТА ERUDITORUM. 2026. Вып. 49

ISSN 2307-6437

Подписано в печать __.__.2026. Формат 60×90 1/8.
Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 18,75.
Тираж __ экз. Заказ № 1059

Редакция периодических изданий
РХГА им. Ф. М. Достоевского
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15.
Тел. (812) 310-79-29, факс. (812) 571-30-75
vestnik@rhga.ru, vestnik.rhga@mail.ru

Отпечатано в типографии «Поликона» (ИП А. М. Коновалов)
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134

