

ВОЕННАЯ ТЕМА В ПРОЗЕ 1940 – 1990-х ГОДОВ

Советская «военная проза» и литературная традиция

Литературоведческая терминология, порожденная условиями идеологической цензуры советского периода, подчас удивляет своей загадочностью. В простых, доступных здравому смыслу терминах обнаруживается вдруг неожиданный оттенок, который и определяет их содержание. Что такое «военная проза»? Казалось бы, ответ очевиден: романы, повести и рассказы о войне. Однако к семидесятым годам XX столетия в советском литературоведении термин «военная проза» устоялся в качестве синонима «идеологически приемлемых» литературных произведений о Великой Отечественной войне. Беллетристическое запечатление гражданской войны 1918 – 1920 гг. относилось к рубрике «историко-революционная проза», куда все же не мог быть безоговорочно причислен, к примеру, роман о Великой Французской революции (революция у нас одна!), хотя о Парижской Коммуне 1871 г. – вполне, при условии соответствия заданному идеологическому вектору.

Для Главлита (советского цензурного ведомства) в условиях перманентной «борьбы за мир» не существовало войн, кроме Великой Отечественной, поэтому советским писателям запрещалось писать о «военных действиях локального масштаба» в Корее, Вьетнаме, Анголе и т. д., в которых участвовали, совершали подвиги и гибли советские люди. О финской кампании 1940 г. допускалось упоминание вскользь (как, например, у А. Твардовского в стихотворении «Две строчки»: «На той войне незначимой») и в нескольких словах: зачем о неприятном? Тем более не следовало расходовать чернила на «чужие» войны, ирано-иракскую, например, хотя бы потому, что о ней «инженеры человеческих душ» в условиях «железного занавеса» не могли получить внятной информации.

Таким образом, многоаспектная действительность была упрощена и представлена самым масштабным явлением – Великой Отечественной войной, которую по идеологическим соображениям не рекомендовалось называть второй мировой: это было по-западноевропейски, по-американски и попахивало космополитизмом, а кроме того, означало признание вступления СССР в войну с 1939 г. и явно не с оборонительными целями.

В советской литературе к сороковым годам XX века сформировалась достаточно прочная традиция воспроизведения как больших, так и малых войн. Не удаляясь в глубь столетий, к сокровищам фольклора и древнерусской литературы (былины, «Слово о полку Игореве», «Задонщина» и т. д.), а также к литературе XVIII века (военно-патриотические оды М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина и др.), несомненно, сохраняющим свое значение для последующего литературного

развития (концепты мужества, героизма, патриотизма, непримиримости к врагам земли русской – отсюда), обратимся к классике позапрошлого столетия. Разумеется, самый значимый автор здесь – Лев Толстой. Он писал о Крымской войне 1853 – 1856 гг. («Севастопольские рассказы»), о Кавказской войне 1817 – 1864 гг. («Набег», «Рубка леса», «Казаки», «Хаджи-Мурат» и др.) и, конечно, об Отечественной войне 1812 г. («Война и мир»). Интересно, что бы из этого внушительного творческого наследия устояло и с какими потерями, попади оно в распоряжение цензуры столь же суровой, как советская?

Творчество Л. Н. Толстого оказало наиболее сильное влияние на русскую «военную прозу» второй половины XX века. В иных исторических условиях толстовские эпические традиции воплотили К. Симонов, Ю. Бондарев, В. Гроссман, Г. Владимов, В. Карпов и многие другие авторы. Почти всегда влияние классика было благотворным и никогда не становилось разрушающим. Конечно, никто не превзошел Толстого, но ориентация на высокие образцы его прозы оказывала мобилизующее воздействие на писателей.

Другая ветвь традиции, незаметно просуществовавшая длительное время и обнаружившая свою актуальность для советской «военной прозы», возвращена Всеволодом Гаршиным. «Жестокий реализм» (натурализм) его рассказов о русско-турецкой войне 1877 – 1878 гг. («Четыре дня», 1877 г.; «Трус», 1879 г.; «Из воспоминаний рядового Иванова», 1882 г.) приобрел последователей среди авторов «окопной» («лейтенантской») и документальной прозы (В. Некрасов, Ю. Бондарев, Г. Бакланов, В. Быков, К. Воробьев, В. Кондратьев, А. Адамович, Д. Гранин, Я. Брыль, В. Колесник и др.).

В гораздо меньшей степени, на наш взгляд, ощутимо воздействие на советскую «военную прозу» произведений о гражданской войне. Здесь восприятие традиции не носило системного характера: слишком разными были войны – между своими и против иноземцев.

Изображение военных коллизий в творчестве отдельных писателей (В. Быков, К. Воробьев, В. Кондратьев и др.) отмечено печатью родства с философией и литературой экзистенциализма, а также с близкой этой традиции прозой Ремарка.

Идеологические инстанции той эпохи не могли пускать дело восприятия литературной традиции на творческий самотек. Все, что не принадлежало к социалистическому реализму или, в крайнем случае, к реализму, как правило, оставалось вне советской литературы. Допускался жизнеутверждающий и народный юмор, зато сатира и гротеск, с их неудобной амбивалентной природой, не одобрялись. Опасность обнаружить генетическое родство советского и германского тоталитаризма вынуждала авторов, во избежание нежелательных ассоциаций, изображать врагов либо безликой анонимной массой, либо схематично-карикатурными

персонажами, как в шолоховской «Судьбе человека» (Мюллер) или «Семнадцать мгновений весны» Ю. Семенова (снова Мюллер и прочие).

В СССР существовала система военно-патриотического воспитания, и литература о Великой Отечественной войне занимала в ней одно из ведущих мест. За заслуги в этой области военные писатели поощрялись Сталинскими (в частности, К. Симонов – семикратно), а начиная с хрущевской «оттепели» – Ленинскими и Государственными премиями. Произведения-лауреаты непременно экранизировались (причины, видимо, – недоверие власти к читательской активности «самого читающего в мире» народа плюс огромный пропагандистский потенциал кино как «важнейшего из искусств»).

Краеугольным камнем советской пропаганды было постоянное подчеркивание руководящей и направляющей роли коммунистической партии. Характерна в этом отношении история создания романа «Молодая гвардия». Если в редакции 1945 г. А. Фадеев не смел написать о существовании в Краснодаре еще одного – некомсомольского – антифашистского подполья, то в новой версии романа (1951 г.) к этому умолчанию прибавляется идеологически обусловленное лукавство: автор утверждает, что создателями и руководителями организации молодогвардейцев были коммунисты. Тем самым Фадеев отказывает своим любимым героям в важной инициативе. Уникальная эта книга послужила основанием для уголовного преследования, нередко необоснованного, реальных людей, ставших прототипами отрицательных персонажей романа.

И все же, если относиться к «Молодой гвардии» как к произведению русской литературы, то следует отметить, что до сегодняшнего дня этот роман не утратил своей актуальности, в том числе и педагогической. Героизм на положительной нравственной основе выступает важным компонентом содержания «Молодой гвардии», составляет суть характеров Олега Кошевого, Ульяны Громовой и их товарищей. Художественное мастерство Фадеева позволило ему психологически достоверно изобразить молодогвардейцев: им веришь, их духовная высота и чистота несомненны. И не следует уклоняться от правды о том, за какую страну и какие идеалы шли на смерть краснодонские комсомольцы. Они погибли за Родину, и подвиг их – на все времена: и потому, что мы живем в стране, которую защитили и спасли они и такие, как они, и потому, что мы вправе восхищаться ими, как люди всегда восхищаются героями минувших эпох. Отрицание же этой книги в наши дни нелепо: очевидны ее недостатки, но несомненны и достоинства. Тем более что литература постсоветского периода мало интересуется молодежными проблемами, а массовая культура препарировывает их под коммерческим углом зрения.

«Военную прозу» советского времени терзали противоречия. Тенденции высказывания «всей правды» противостоял пресловутый

«социальный заказ». Вот любопытный пример действия «соцзаказа» (в «Молодой гвардии» это происходило нагляднее и проще). В годы хрущевского правления после робкого разоблачения некоторых преступлений сталинской репрессивной машины имидж «органов» и работающих в них «чекистов» изрядно поблек, и литература не могла устраниться от неотложной задачи его реанимации. За милицию и ее честный облик заступился многоопытный Сергей Михалков, создавший незабываемый образ дяди Степы. Сложнее обстояло дело с КГБ, и здесь опора делалась на военный материал, что гарантировало чистоту эксперимента: именно в условиях войны, в борьбе с внешним врагом, а не с собственным народом, можно было обнаружить примеры мужества и беззаветного служения Отчизне наследников Дзержинского. В романе В. Кожевникова «Щит и меч» (1965 г.) главный герой Александр Белов (образ собирательный, тем не менее созвучие А. Белов – Абель, фамилии, принадлежавшей легендарному разведчику, довольно прозрачно) предстает в облике советского Джеймса Бонда: он феноменально скромнен, аскетичен, самоотвержен, абсолютно непобедим и уязвим лишь после того, как успешно выполняет последнее задание. По этой же модели Ю. Семеновым несколько позже был создан образ Исаева-Штирлица.

Вместе с тем не следует относиться к идеологической составляющей советской системы исключительно негативно. В тогдашних непростых условиях литература все же высказала главную правду о Великой Отечественной войне, и нередко эта правда совпадала с идеологическими требованиями власти. Например, «Повесть о настоящем человеке» (1946 г.) Б. Полевого воплотила тему индивидуального подвига и в этом смысле полностью соответствовала «соцзаказу». Однако было бы по крайней мере странным требовать от автора некой идеологической «оппозиционности» либо «нейтральности». Ведь описание подвига Алексея Маресьева (в повести его фамилия звучит как Мересьев) – не просто гимн человеческим возможностям. Не стоит забывать о мотивации подвига. Прославленный летчик сначала выживал, а потом преодолевал свою инвалидность прежде всего во имя патриотических ценностей, которые, что ни говори, были советскими.

В том же 1946 г. вышла в свет книга Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда». Будни войны, перенесенные на страницы этой повести, впечатляюще передают напряжение каждодневного подвига. Применительно к этой книге можно всерьез ставить вопрос о ее соответствии правде войны не только потому, что автор – лейтенант из сталинградских окопов, но и потому, что повесть содержит, пожалуй, лишь одно значимое фактическое умолчание: в ней не говорится о приказе № 227, получившем официальную огласку лишь в конце 1980-х гг., и о создании на его основании заградительных отрядов и штрафных подразделений, которые отправлялись на передовую, в самые опасные

места сражений (первое произведение, посвященное «штрафникам», – «Гу-га» Мориса Симашко – опубликовано в 1987 г.).

И все же определенные перекосы в подходе к правде о Великой Отечественной войне были. Военная цензура с самого начала подвергла сомнению диалектику ратного труда, негласно отменив по отношению к советскому воину неприятные стороны инстинкта самосохранения. В итоге советская литература ориентировалась на воспевание перманентного подвига. Эта часть правды о войне совпадала с постулатом социалистического реализма «героическая личность в героических обстоятельствах». Толстовская мысль о том, что война есть убийство и затея убийц, для советской «военной прозы», не будь в ней таких авторов, как В. Некрасов, оставалась бы ветшающим частным мнением «зеркала русской революции».

Для русской литературы XX века повесть «В окопах Сталинграда» – книга, открывшая новый жанрово-тематический раздел: «окопную», или «лейтенантскую», прозу. Удачным было время появления повести на свет: она вышла по следам горячих событий, когда еще не успел сформироваться ритуал советской «военной прозы», когда еще были живы многие вчерашние окопники. И автор – не профессиональный писатель, даже не журналист, а боевой офицер. Упоминание имени Сталина в названии и в тексте произведения сыграло по странной противоречивости советского литературного бытия позитивную роль: защищенная Сталинской премией, повесть создала прецедент для появления в печати книг В. Быкова, К. Воробьева, Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Кондратьева и других писателей-«окопников».

Однако поначалу на повесть Виктора Некрасова обрушился шквал критики. Сразу пошли негативные отклики: «Правдивый рассказ <...>, но в нем нет широты»; «Взгляд из окопа»; «Дальше своего бруствера автор ничего не видит». Эта критика справедлива лишь внешне, глубинный смысл ее был в отвлечении читательского внимания от опасной правды и переносе его в зону фанфарного оптимизма, апогеем которого стала «штабная», или «генеральская», проза (для нее и готовилась почва). И «окопная», и «штабная» тенденции, если эти термины перенести на классическое произведение, органично переплетены в «Войне и мире». Но советские писатели нередко ограничивались одной из тенденций, тех же, кто решался на синтез, подстегивал эпопейный соблазн, речь о котором пойдет ниже.

Предтечей «штабной» прозы правомерно будет считать Леонида Леонова. В 1944 г. он публикует повесть «Взятие Великошумска», где война представлена явлением масштабным, увиденным глазами генерала, а не лейтенанта-окопника. Сопоставив стиль двух писателей, чьи произведения принадлежат к полярным тенденциям «военной прозы», мы быстро заметим разницу.

У В. Некрасова: «На войне никогда ничего не знаешь, кроме того, что у

тебя под самым носом творится. Не стреляет в тебя немец – тебе кажется, что во всем мире тишь и гладь; начнет бомбить – и ты уже уверен, что весь фронт от Балтийского до Черного задвигался».

У Л. Леонова: «По живому проводу шоссе волна смятенья прокатилась на передовую, и тот момент, когда в армейском немецком штабе была произнесена фраза: «На коммуникациях русские танки», – надо считать решающим в исходе великошумской операции. Одновременно с этим корпус Литовченки с трех направлений схлестнул поле сражения, и третья танковая группа двигалась как раз той трассой, которую за сутки перед тем проложил Собольков... Одинокая размашистая колея двести третьей, изредка прерываемая очагами разгрома и опустошения, вела их теперь к победе. Похоже было – не один, а целая ватага сказочных великанов крушила германские тыловые становища и шла дальше, волоча по земле свои беспощадные палицы».

Разница видна и в отношении к героям: у В. Некрасова солдаты – работники, пахари войны, у Л. Леонова – былинные богатыри.

Добросовестный труженик литературной нивы, Леонид Леонов брался за перо, досконально изучив то, о чем собирался поведать миру. Тактика танкового боя и военно-технические детали во «Взятии Великошумска» воссозданы настолько дотошно, что заместитель командующего бронетанковыми и механизированными войсками в шутку предложил писателю «инженерно-танковое звание». Опыт тонкого и основательного художника был учтен, дополнен конъюнктурными соображениями, и возникшая в последующие десятилетия «штабная» («генеральская») проза стала авангардной частью официальной литературы (А. Чаковский, «Блокада», 1975 г. и «Победа», 1980 г.; И. Стаднюк, «Война», 1981 г.; В. Карпов, «Полководец» (другое название — «Маршал Жуков»), 1985 г. и др.).

Эпопейная тенденция

Пришло время сказать об эпопейном соблазне. В жанре «штабной» («генеральской») прозы он просто обязан был проявиться. Разумеется, писательское честолюбие, имея в своем распоряжении такой благодатный исторический материал, как Великая Отечественная война, не могло не воспламениться идеей создания «Войны и мира» XX века». Впрочем, не один роман «Война и мир» был вдохновителем глобальных замыслов советских писателей, в не меньшей мере ту же роль исполнял и «Тихий Дон».

Остановимся на двух эпопеях военной тематики. Одна из них, трилогия К. Симонова «Живые и мертвые» (1971 г.), создана литературным дипломатом и крупной официозной фигурой, человеком, обладавшим уникальной информацией о войне и ее восприятии в высших эшелонах власти и вместе с тем лучше многих знавшим, какие сведения подлежат

огласке, а какие нет. Интуиция талантливого художника подсказала Симонову нетривиальный композиционный прием. Изображение военных событий в его эпопее строится не по шаблонной схеме: июнь 1941-го – май 1945-го, а с учетом ключевых эпизодов биографии главного героя, военного корреспондента Синцова, прототипом которого выступает сам автор. Начало и завершение трилогии связаны с полем под Могилевом, где летом 1941 г. едва не оборвалась жизнь героя и где три года спустя он стоял на освобожденной от фашистов земле. Там же, кстати, по завещанию Симонова был развеян его прах: косвенное свидетельство того, что главной своей книгой писатель считал именно «Живые и мертвые».

Трилогия интересна еще и тем, что в ней два главных героя: военкор Синцов и генерал Серпилин, причем поочередное «вытеснение» одного другим выглядит сюжетно оправданным. Учтем, что Лев Толстой веком раньше распределял главные роли между Андреем Болконским и Пьером Безуховым («Война и мир»), Анной Карениной и Константином Левиным («Анна Каренина»), причем один из каждой пары (Безухов и Левин) был духовным двойником автора.

Через образ Серпилина роман получает выход в сферу запретного и полузапретного с точки зрения советской цензуры: власть и война, власть и репрессии, Сталин как полководец и руководитель страны. Впечатляет сцена встречи Серпилина со Сталиным в Кремле, куда генерал приехал с тайной надеждой узнать о судьбе невинно арестованного друга. Серпилин уповает на то, что вождю неизвестно, какие беззакония за его спиной творят сотрудники НКВД (примечательный советский миф!), но, посмотрев в желтые сталинские глаза, он понимает: «Жаловаться некому». Автор умело лавирует между Сциллой и Харибдой: уходит от возможных упреков в неверности исторической правде, но и полной правды не говорит, соблюдая лицо перед цензурой. Из написанного в трилогии трудно понять, санкционировал ли Сталин лишь отдельные расправы над отдельными, к тому же высокопоставленными, персонами или счет шел на миллионы, за которых зачастую и хлопотать было некому, да и опасно.

Недомолвок и прямых умолчаний в «Живых и мертвых» множество, не хочется их даже перечислять и на них основывать анализ произведения. Лучше поговорить о том, что автору удалось и что явилось его неоспоримым вкладом в отечественную литературу второй половины XX века.

Очевидно, главной удачей писателя является образ Серпилина. Перед нами духовно богатый, обладающий развитым нравственным чувством русский человек на переломе истории. Суровость времени, в котором он живет, не превращает генерала в бездушного армейского служаку. В 1937 г. он был арестован «органами» и пробыл в заключении четыре года. Было о чем подумать Серпилину и в госпитале, после тяжелого ранения, где генерал перечитывает «Преступление и наказание». Сурово поступает он по

отношению к Баранову, с которым когда-то учился в военной академии. Баранов при выходе из окружения сжег свои документы, был разжалован Серпилиным в солдаты и вскоре погиб. Однако его жене генерал не сказал правды, посчитав, что ушедший добровольцем на фронт сын Баранова должен быть уверен, что его отец пал смертью храбрых. О человеческом такте Серпилина свидетельствуют и его разрешение Синцову повидаться с женой накануне наступления, и внимательное, хотя одновременно строгое, командирское отношение к бойцам.

Интересны и глубоко прочувствованы автором боевые эпизоды романа: выход советских войск из окружения, наступательные операции серпилинского подразделения, гибель майора Данилова и т. д. Никогда Константин Симонов не забывает о человеке на войне: при всей важности военной стороны дела человеческие отношения для автора на первом месте. Здесь мы видим не только коллизии «командир – подчиненный», но и проблемы «отцы и дети», «мужчина и женщина», «молодость – зрелость» и т. д.

Внушительную попытку создать эпопейное полотно предпринял Василий Гроссман. Написав крупный военный роман «За правое дело» (1952 г.; название произведения – перифраз сталинского лозунга «Наше дело правое, мы победим!») с опорой на традиции Льва Толстого и в соответствии с канонами социалистического реализма, он решил, что новое произведение следует писать с несколько иных идейных позиций. Поэтому в процессе работы над романом «Жизнь и судьба» Гроссман сделал главную ставку на опыт Толстого, по-видимому, решив, что форма для будущего эпохального творения уже существует («Война и мир»), остается заполнить ее современным содержанием. В. Гроссмана не смутило ни то, что эта форма уникальна и при повторении грозит превратиться в штамп, ни то, что без усилий по преобразованию формы обедняется содержание, ни то, что после Джойса, Пруста, Кафки и при живом Набокове писать, как в XIX веке, на полном серьезе можно было лишь в СССР.

Гроссману было о чем сказать, но, уклонившись от гибельного меча социалистического реализма, он подставился под меч советского представления о литературе. Хорошо еще, что это представление не игнорировало достижения классики XIX столетия, в первую очередь ее гуманистические традиции. Конечно, если бы не относительно благодатные условия хрущевской «оттепели», автору романа «Жизнь и судьба» было бы нелегко решиться развернуть идейную концепцию, до контраста не соответствовавшую официально принятому литературному ритуалу.

Что же свидетельствует о приверженности В. Гроссмана традициям толстовского романа? Во-первых, принцип двойной хроники, предполагавший изображение истории страны в связи с историей семьи. У Толстого: война 1812 г. и семьи Ростовых и Волконских; у Гроссмана: война 1941 – 1945 гг. и семьи Шапошниковых и Штрумов. Не Толстым

изобретен этот принцип, использовавшийся, например, у Бальзака, однако у Гроссмана он реализуется именно по-толстовски. Как и в «Войне и мире», в «Жизни и судьбе» важны сопоставительные характеристики главных фигур войны (Кутузов – Наполеон и Сталин – Гитлер), правда, у Толстого они – антагонисты, а у Гроссмана акцентируется идейное сходство между ними. Следует также отметить присутствие в романах реальных исторических лиц (Багратион, Барклай-де-Толли, Мюрат, Даву и др. – Чуйков, Батюк, Еременко, Паулюс и др.), наличие идейных споров героев по глобальным вопросам.

Есть и другие эпопейные черты в романе Гроссмана, воспринятые им из «Войны и мира»:

- полнота изображения народной жизни (от солдата до генералиссимуса, от рабочего и крестьянина до сильных мира сего) и огромное количество действующих лиц;

- широкая панорама действия романа: столица и деревня, фронт и тыл, СССР и Германия;

- соблюдение эпической дистанции и вместе с тем пристрастный взгляд автора на героев и события.

Композиционно роман «Жизнь и судьба» также весьма схож с «Войной и миром» (переключения повествования с военной хроники на семейную и обратно, с фронта на тыл и т. д.). А вот язык и стиль Гроссмана удручают, не кажется чрезмерным преувеличением упрек писателю в том, что он «пишет, как десятиклассница», высказанный одним из критиков, – так много в тексте клишированных слов и выражений.

Обратимся к идейному содержанию и проблематике романа. В качестве дополнения к теме толстовских заимствований отметим важнейшую мысль классика, которой руководствовался и В. Гроссман: воля полководца не решает исход сражения, главная роль принадлежит воюющему народу. Однако идейным центром «Жизни и судьбы» выступает идея свободы, которая не получает конструктивной трактовки (если свобода, то для чего? во имя чего? – на эти вопросы у писателя нет ответа), а находит свое воплощение в противостоянии тоталитаризму: советскому и германскому. Что будет после слома обеих тоталитарных машин, для автора – проблема чисто умозрительная. Главное – противостоять тоталитаризму, иного в тех условиях, по мнению Гроссмана, требовать от героев романа было невозможно. Поэтому положительный ореол приобретают «управдом» Греков, воюющий «за свободу» и превративший полуразрушенный сталинградский дом в миниатюрное подобие махновского Гуляй-поля; офицер Новиков, не выполнивший вовремя приказ и тем спасший жизни многих солдат; ученый Чепыжин, не соглашающийся участвовать в разработке ядерного оружия; военнопленный Иконников, расстрелянный за отказ строить фашистский лагерь смерти. Поэтому Штрум переживает лучшие мгновения жизни тогда,

когда к нему приходит ощущение внутренней свободы.

Полюс отрицательных персонажей выстраивается по принципу неприятия, отрицания свободы и утверждения тоталитаризма, содействия ему: Сталин и Гитлер; особисты Гетманов и Неудобнов, специализирующиеся на разоблачении «врагов народа» во фронтовых условиях; эсэсовец Лисс и большевик Мостовской, отстаивающие каждый свою идею; сталинский заключенный Каценеленбоген, предлагающий построить жизнь страны по лагерному принципу... Идея свободы формирует круг проблем, поднятых в романе: жизнь и смерть, долг и совесть, свобода и рабство, фашизм и сталинизм и т. д.

В «Жизни и судьбе» впервые в русской литературе сформулирован тезис о глубинном родстве между советским и германским тоталитаризмом. Начальная сцена произведения изображает типичную советскую «зону» сталинских времен – и, однако, читательское впечатление обманывается: перед нами фашистский концлагерь. Через сравнение Гитлера и Сталина, через дискуссии Мостовского и Лисса, через удушение свободы фашистами и коммунистами проступает обнаруживаемое автором родство двух систем. Василий Гроссман утверждает: когда в годы войны сталинский режим начинает апеллировать к национальным чувствам русского народа, советский тоталитаризм оскаливается миной антисемитизма – так одна тоталитарная форма приобретает черты другой, и основа этого «взаимообогащения» – условия несвободы.

Проблема государственного и бытового антисемитизма также исследуется в романе, и ее апогеем выступает геноцид евреев в годы второй мировой войны. Труднопроизносимость этой проблемы для советской литературы была связана с интернационалистской установкой коммунистической идеологии. То, что действия фашистов, не говоря уже об их расовой теории, отрицали постулаты интернационализма, советских идеологов не слишком волновало. В итоге мегатекст советской литературы представлял гитлеровский режим одинаково враждебно относящимся к людям любой национальности СССР.

Гроссман отдавал себе отчет в том, что, говоря о еврейской трагедии, он делает сомнительной возможность публикации романа, но ведь книга-то была посвящена памяти матери, погибшей в гетто, – какие могли быть уступки? Самые страшные и самые величественные страницы «Жизни и судьбы»: прощальное письмо матери Штрума из гетто, сцена уничтожения людей в газовой камере и предсмертная нежность Софьи Осиповны Левинтон к маленькому Давиду... Неужели правда об этом могла расшатать монолит советской системы, и какой прочности был монолит, которому угрожала такая правда? Во всяком случае, комплекс идей и проблем «Жизни и судьбы» надолго оказался неподъемным для литературы «самой читающей в мире» страны: заверченный в 1960 г., роман был опубликован двадцать лет спустя в Швейцарии и лишь в 1988 г. – в Советском Союзе.

Автор умер в 1964 г.

На пути к правде

На волне «оттепельной» демократизации возрастает стремление писателей к достоверному воспроизведению войны, к освещению неизвестных широкой публике военных эпизодов, к открытию новых, необычных ракурсов трагедии XX века. В 1950 – 1980-е гг. эти задачи решает документальная и мемуарная проза. Сергей Смирнов возвращает из небытия имена и подвиги героев Брестской крепости («Брестская крепость», 1957 г. и 1964 г.); судьбы ленинградских блокадников запечатлены в «Блокадной книге» (1975 г.) А. Адамовича и Д. Гранина; А. Адамович, Я. Брыль и В. Колесник со слов свидетелей пишут о сожженных фашистами населенных пунктах («Я из огненной деревни», 1979 г. и 1985 г.); С. Алексиевич открывает малоизвестную сторону проблемы «человек и война», воспроизводя на страницах книги «У войны – не женское лицо» (1985 г.) рассказы многочисленных защитниц Отечества о восприятии трагических событий эпохи прекрасной половиной человечества. С опорой на исторические документы и мемуарные свидетельства написаны «Хатынская повесть» (1972 г.) и «Каратели» (1979 г.) А. Адамовича, «В августе сорок четвертого...» (другое название – «Момент истины», 1974 г.) В. Богомолова, «Блокада» и «Победа» А. Чаковского и другие произведения.

И в хрущевскую, и в брежневскую эпоху «военная проза» была представлена самым большим – относительно других тематических подразделений советской литературы – объемом произведений. Ослабленной «оттепельными» воздействиями цензуре невозможно было справиться с небывалым после 1920-х годов явлением – рвавшимся на волю эстетическим многообразием. «Военная проза» имела также официальную поддержку, потому что идеологические структуры КПСС рассчитывали на ее пропагандистский эффект и активную роль в военно-патриотическом воспитании. При таком покровительстве неубедительно и двусмысленно выглядело бы бравое размахивание мечом цензуры.

В этих условиях появляются романтическая «Альпийская баллада» (1963 г.) В. Быкова, а также отнесенная критикой к причудливо гибридной художественной системе – социалистическому сентиментализму – повесть Б. Васильева «А зори здесь тихие...» (1969 г.). Центральная идея этих книг выражает квинтэссенцию «окопной» («лейтенантской») прозы: в войне участвуют не безликие боевые единицы, а люди с их трогательными, неповторимыми судьбами.

Антивоенным пафосом в «военной прозе» обладала и та тенденция, согласно которой изображение звериного облика «ратного труда» вызывает его стойкое неприятие. «И выковыривал ножом из-под ногтей я кровь чужую», – написал в 1942 г. в стихотворении «Перед атакой» Семен

Гудзенко. Художественная система, к которой принадлежит это стихотворение, – натурализм, тот самый, с которым обычно ассоциируют творения французских писателей Золя и Мопассана. А ведь к этой тенденции уместно отнести, например, и рассказ Всеволода Гаршина «Четыре дня»: с него, на наш взгляд, начинается в русской литературе традиция описания войны с позиции детального, скрупулезного воспроизведения ее реалий и особого внимания к телесной стороне человеческих страданий. У психически и нравственно здоровых людей натуралистические описания вызывают реакцию отторжения.

Натурализм, который именуют еще и «жестоким реализмом», безусловно, является одной из немаловажных составляющих «военной (особенно «окопной» и документальной) прозы». Его черты присутствуют в произведениях Ю. Бондарева («Батальоны просят огня», 1957 г.; «Горячий снег», 1969 г.), К. Воробьева («Это мы, Господи!», 1943 г.; «Убиты под Москвой», 1963 г.), В. Быкова («Мертвым не больно», 1965 г.; «Дожить до рассвета», 1972 г.), А. Адамовича («Каратели», 1979 г.), В. Кондратьева («Сашка», 1974 г.) и др.

Пять лет, до 1979 г., шла к читателю кондратьевская повесть: слишком необычной показалась она тем, от кого зависела ее публикация. Как было простить автору, что враг изображен таким же солдатом, таким же человеком из плоти и крови, как и любой советский воин? Как было переварить Сашкину жалость к пленному немцу и нежелание его расстреливать?

О главной коллизии своей повести В. Кондратьев пишет так: «Впервые за всю службу в армии, за месяцы фронта, столкнулись у Сашки в отчаянном противоречии привычка подчиняться беспрекословно и страшное сомнение в справедливости и нужности того, что ему приказали. И еще третье есть, что сплелось с остальным: не может он беззащитного убивать. Не может и все!».

Идеологически неправильный какой-то Сашка получился у автора «крамольной» повести. Вроде бы и одолеть врага надо, но... зачем эти сомнения и терзания? – так, видимо, строилась «линия защиты» бдительной брежневской цензуры, которая не была заинтересована в углублении правды о войне. Кроме того, «воспитательный эффект» повести «Сашка» сводился к негативному восприятию и отрицанию бессмысленного убийства в условиях войны. А как же тогда быть с уставным требованием беспрекословно подчиняться приказу?

Антивоенный, точнее, гуманистический пафос присущ «окопной» прозе (многие документальные произведения также изображают войну как явление крайне бесчеловечное), однако в «Сашке» привычные советскому читателю описания героизма дополняются картинами бессмысленной жестокости, причем проявленной не только к чужим, но и к своим. Возникает созданная автором линия связи между слепой ненавистью к

врагам и нелепой, но лишь на первый взгляд, беспощадностью по отношению к однополчанам. Линия связи, обусловленная тем обстоятельством, что на войне насилие и жестокость из средства неизбежно превращаются в цель.

Взводный Володька признается: «Мне сержант мой, помкомвзвода, который на войне второй раз, советовал завести взвод за балочку и там переждать немного, чуял он – захлебнется наступление... А я ни в какую! Вперед и вперед! А ребят косит то слева, то справа. Ключья от взвода летят, а я вперед и вперед. Потом залегли, невозможно дальше было, и через минуту-две отход. Если бы в этой балочке переждали, считай полвзвода сохранил бы».

Такая война вместо победного восторга вызывает чувство неприятия, а точность психологической детали у Кондратьева (играющего на контрасте: удивительно живой образ Сашки противопоставлен антуражу повседневной смерти) представляет убийство на войне заурядным убийством, т. е. попранием человеческого в человеке, наносящем непоправимый урон психике «победителя».

Повесть «Сашка» – пример существенного отклонения от вектора «военно-патриотического воспитания», это «не наша» литература, как говорили в советскую эпоху. Но удивительное дело: талантливые произведения «военной прозы», даже выдержанные в духе официальной нормативности, также доносят до читателя правду войны и правду жизни (явное свидетельство того, что советская цензура боролась не с талантами, а прежде всего с идеологическим «неформатом» независимо от таланта). Ярчайший пример тому – роман Ю. Бондарева «Берег» (1974 г.) с героем лейтенантом Андреем Княжко (явная аллюзия на князя Андрея из «Войны и мира»), романтизированным образом, воплощающим архетипические черты русского офицера. Его физическая и духовная красота удивительны: в боевых условиях у него всегда белый подворотничок, до блеска начищенные сапоги, выглаженная гимнастерка; у него отменная армейская выправка, он безукоризненно честен, скромен и храбр. Гибнет молодой лейтенант, пожалев подростков из гитлерюгенда, – ситуация несколько смягчена относительно повести «Сашка»: «бунтарь» убит и жалел – детей, а не взрослого бойца вражеской армии. Но общая идея бондаревского романа и кондратьевской повести очевидна: на войне труднее всех приходится лучшим.

Отдадим должное художественному такту Бондарева: изобрази он Княжко от авторского имени, и этот светлый образ выглядел бы надуманным. Идеализация же его в послевоенных воспоминаниях главного героя, Никитина, выглядит вполне правомерной: Никитин – писатель, сверяющий свои жизненные поступки и помыслы с нравственным обликом погибшего фронтового друга.

Советская «военная проза» не избегала художественных приемов и

художественных систем, относимых в мировом литературоведении к модернизму. Конечно, тогдашняя критика не могла открыто признать наличие элементов модернизма в литературе, которая априори считалась соцреалистической, однако куда отнести финал романа «Берег», исполненный в соответствии со стилистикой «потока сознания»? К толстовскому «внутреннему монологу» однозначно не отнесешь: у Бондарева чувствуется присутствие литературного опыта XX века, в частности, если не влияние Джойса, то по крайней мере знакомство с его творческим опытом. Также не акцентировались в официальной литературной критике и литературоведении корреляции между «окопной» прозой и экзистенциализмом, особенно отчетливые в повестях В. Быкова.

Война нередко ставит человека в пограничную ситуацию (борьба, страдание, гибель), в ситуацию нравственного выбора (в предельно жестком варианте – выживание или совесть), когда, согласно доктрине экзистенциализма, человек актуализирует собственную сущность. Писатели-«штабники» в такие тонкости не вникали, документальная проза лишь намечала эту проблематику. Однако и «окопная» проза имела внутренние подразделения.

По нашему мнению, «окопная» проза воплощала две разнонаправленные тенденции: «оптимистическую» (если в произведении пафос борьбы и страдания уравнивался пафосом победы) и «пессимистическую» (борьба и страдания усугублялись отчаянием, гибелью, а в случае гибели – ощущением невосполнимости, абсолютности потери). «Оптимистическая» часть «окопной» прозы обычно располагалась в художественном пространстве между реализмом и социалистическим реализмом, «пессимистическая» – между реализмом и экзистенциализмом. Плюс «примесь» натурализма («жестокое реализма»), усложняющая картину и более весомая на «пессимистическом» полюсе.

Смерть героя «оптимистического» произведения вписана в контекст настоящей, будущей или неизбежной победы; «пессимистический» герой умирает, подчеркивая смертность каждого человека и безысходность любой человеческой судьбы, покидая читателя с ощущением экзистенциального отчаяния. Герой-«оптимист», выживая, олицетворяет собой преодоление и готовность к преодолению, подвиг, сулящий новые подвиги; «пессимист» – игрушка в руках судьбы: избежав смерти, он не уходит от отчаяния, его спасение лишено поучительности, оно никогда не образец для подражания, а всегда единичный или случайный пример. В этом контексте уместно противопоставлять, с одной стороны, «В окопах Сталинграда» В. Некрасова, «Горячий снег» Ю. Бондарева и т. д., с другой – «Убиты под Москвой» К. Воробьева, «Дожить до рассвета» В. Быкова и т. д.

О творчестве лучшего, по нашему убеждению, автора «военной прозы» Василя Быкова написано немало. Достойна восхищения его повесть «Мертвым не больно». Композиция произведения имеет структуру,

напоминающую песочные часы: в центре – судьба и душа главного героя, по краям – война и мирная жизнь, внутри – целая система соответствий: Сахно из военного прошлого – незнакомец из послевоенного настоящего, мимолетные встречи и знакомства, споры, расставания, исчезновения навсегда – тогда и сейчас. Эти соответствия придают композиции повести необыкновенную стройность.

Для издателей советских времен повесть «Мертвым не больно» была, пожалуй, самым нежелательным произведением Быкова: она с трудом пробилась в печать и почти не удостаивалась переизданий. Собрания сочинений писателя, как правило, выходили без нее. За что такая немилость? Думается, не за критику отечественного гостиничного сервиса (инвалиду Великой Отечественной войны накануне Дня Победы приходится ночевать на улице) и ассортимента книжных киосков, не за изображение раздоров между «своими» и в 1940-е, и в 1960-е, не за упоминание о штрафных ротах даже... Очевидно, хранителей «устоев» смущала «непроясненность» авторской позиции. Текст повести изобилует публицистическими отступлениями, противоречащими основному ее пафосу, экзистенциалистскому по своей природе: живи, терпи и думай, а жизнь безысходна, и ужас ее повторяем и бесконечен.

«Наш» Сахно становится предателем, а после войны – не он ли? не двойник ли его? – снова «нашим». Палач Энгель («ангел», в переводе с немецкого) превращается в ангела-хранителя главного героя, случайно недострелив его. Где здесь «расстановка акцентов», «воспитательная функция литературы»? Вот цензура и заставляла автора искажать гармоничную поэтику повести «политкорректными» публицистическими абзацами.

Но даже в таком, обезображенном сторонними влияниями виде «Мертвым не больно» с полным правом можно отнести к литературе экзистенциализма, равно как и некоторые другие быковские произведения: «Дожить до рассвета», «Пойти и не вернуться» (1978 г.), «Карьер» (1985 г.) и т. д. Сами названия их красноречивы; не комментируем первые два, но отметим, что «Карьер» явно претендует на внутреннее родство с «Котлованом» Андрея Платонова: та же безысходность, хотя и разных модусов. У Платонова долго и бессмысленно роют котлован, превращая его в могилу, у Быкова в нее закапывают память и правду о войне. Если не опасаться того, что всякое сравнение хромает, то допустимо назвать «Карьер» своеобразным продолжением «Котлована» через полвека.

Герой военных повестей В. Быкова – страдающий, проигрывающий (нередко погибающий) и одинокий. У Ремарка герои находят спасение во фронтовом братстве – у Быкова и этого нет. Таким образом, нашего писателя интересует лишь фрагмент целостной личности, равно как и фрагмент спектра жизненных ситуаций (экстремальная ситуация, момент нравственного выбора), а фрагментарность отображения действительности

– существенный признак модернизма и, в частности, экзистенциализма.

В повести Быкова «Сотников» (1970 г.) запоминается каждая деталь, вплоть до траектории движения предателя и палача (Рыбака), за которой Сотников следит по перемещению глаз мальчика в буденовке. Буденовка и предательство – эта ассоциативная связь еще всплывает в быковской повести «Стужа» в ином, более отчетливом значении. В «Сотникове» же буденовка напрямую ассоциируется с моментом смерти главного героя, подвиг которого – результат индивидуальных духовных усилий.

В. Быкову удалось органически соединить в этом произведении несколько разноплановых и разноуровневых духовных и художественных сфер:

а) Индивидуальное художественное мастерство.

б) Традиции белорусской литературы, отразившиеся в выборе места действия и способов его показа, в речевых характеристиках героев, в авторской лексике и т. д.

в) Достижения советской «военной прозы», «окопной» прежде всего. Не будь ее наработок, Быкову многое открывать пришлось бы в одиночку.

г) Традиции литературы и философии экзистенциализма. Герой повести находится в экзистенциальной ситуации. Авторская позиция пессимистична. Безысходность: для Сотникова все кончено. Рыбак, после неудавшейся попытки самоубийства, идет на новый виток ужаса. Урока нет никому из центральных героев.

д) Традиции классической русской литературы, во главу угла ставящей нравственную проблематику.

е) Духовная традиция христианства, ее почти двухтысячелетний культурный контекст. Вечная тема Христа и Иуды, праведника и предателя – Сотникова и Рыбака.

Итак, повесть «Сотников» – «гармония шести сфер» (не возражаем, если кто-то обнаружит больше). Претензии к несовершенству языка и стиля Быкова резонны и приемлемы, однако извинительны, как извинительны они, к примеру, у Достоевского, Толстого или Сервантеса, как простительна, наконец, физическая непривлекательность одухотворенного человеческого лица.

Причастность к мировой литературной традиции – мечта многих писателей. Простейший, хотя и коварнейший путь – воплощение в новом произведении сюжетов, коллизий, образов, выдержавших испытание временем. В 1989 г. в поздней советской литературе появился роман антисоветской идеологической направленности – «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина». В основе идейного замысла этого произведения лежит ложная посылка: Великая Отечественная война здесь предстает не судьбоносным событием в жизни страны и народа, а поводом для шуток и анекдотов. Автор, эмигрант третьей волны Владимир Войнович, написал «русского Швейка», сатирически представив советскую

государственную систему и армию, а заодно и советский народ, и советского, прежде всего русского солдата, недаром имя у него корневое: Иван.

При таком герое и такой проблематике фамилия «Чонкин» не только по фонетическому созвучию, но и по существу становится в оппозицию фамилии «Теркин». Объектом сатиры «Чонкина» становится и советская литература в лице далеко не самого верного ее представителя А. Твардовского. Зачеркнуть Твардовского как светлый образ и вытеснить Теркина Чонкиным – эта задача всеокрушающему смеху В. Войновича оказалась не под силу. Для достижения творческих вершин далеко не всегда хватает сатиры. Особенно той, за которой нет глубокого конструктивного начала.

Тема Великой Отечественной войны в прозе конца XX века

К концу 1980-х гг. под воздействием процессов демократизации и гласности стало возможным не только беспредельно расширять проблематику прозы о войне, но и вовлекать в орбиту художественного рассмотрения исторические события, на освещение которых в прежние времена налагалось вето цензуры. Вследствие этих изменений в 1990-е гг. «военная проза» представлена уже не одной, а тремя крупными тематическими рубриками:

1. Великая Отечественная война;
2. Советско-афганская война 1979 – 1989 гг.;
3. Постсоветские войны.

Тема Великой Отечественной войны, выступая в 1990-х гг. как часть «военной прозы», сохраняет одну из ведущих ролей в литературном процессе. Букеровской премией за лучший русский роман 1994 г. награждено произведение Г. Владимова «Генерал и его армия», Государственной премии России за 1996 г. удостоен роман В. Астафьева «Прокляты и убиты». Не уступают произведениям-лауреатам и повести В. Быкова «Стужа» и «Полюби меня, солдатик...». На уровне своего дарования остается В. Кондратьев в повести «Искупить кровью» (1991 г.).

Начнем с одного из самых заметных литературных явлений последнего десятилетия XX века – романа «Генерал и его армия». Его автор Георгий Владимов обходится без лексических вольностей, широко распространенных в современной русской литературе. Следует также отметить, что создатель романа «Генерал и его армия» принадлежит ко «второй волне» военных прозаиков, т. е. к невоевавшему поколению, и этим обстоятельством, скорее всего, объясняются некоторые фактические неточности в тексте произведения. На них строго указал чтящий факт выше вымысла военный писатель «первой волны» В. Богомолов. То, что любое произведение исторического жанра (в том числе и «Война и мир») также небезупречно с точки зрения фактографии, конечно, не аргумент, но ведь

«Генерал и его армия» – не документальное исследование, и его идейная концепция построена на исторически достоверной основе.

Владимов начал роман в 1970-х гг., писал долго и трудно, к журнальной публикации добавил еще небольшой уточняющий отрывок и даже в течение нескольких лет после получения престижной Букеровской премии не отваживался издать произведение отдельной книгой. Он написал традиционный (сразу в нескольких смыслах) роман.

В «перестроечные» и постсоветские годы некоторыми из писателей была принята на вооружение пораженческая трактовка итогов второй мировой войны. Виктор Астафьев, например, полагал, что не может считаться победителем народ, положивший на одного убитого врага десяток своих граждан, что после этой войны Россия так и не смогла восстановить лучшую часть генофонда. Однако Георгий Владимов главный результат войны представляет словосочетанием «наша Победа» (именно так: по-шолоховски и с прописной буквы). Так же осторожен он и с литературной традицией: его роман – реалистический, в тексте нередко ссылки на Л. Н. Толстого и «Войну и мир», но самое удивительное – включение в контекст военной тематики художественного опыта такого сугубо «штатского» писателя, как Н. В. Гоголь. Отчаянно рискованный зачин «Генерала и его армии» представляет собой стилизацию финала первого тома «Мертвых душ». По авторской воле Г. Владимова «птица-тройка» в середине XX века превращается в генеральский «виллис»:

«Вот он появляется из мглы дождя и проносится, лопоча по крышам, по истерзанному асфальту – «виллис», «король дорог», колесница нашей Победы. Хлопает по ветру закиданный грязью брезент, мечутся щетки по стеклу, размазывая полупрозрачные секторы, взвихренная слякоть летит за ним, как шлейф, и оседает с шипением.

Так мчится он под небом воюющей России, погромыхивающим непрерывно – громом ли надвигающейся грозы или дальнею канонадой, – свирепый маленький зверь, тупорылый и плосколобый, воющий от злой натуги одолеть пространство, пробиться к своей неведомой цели <...>.

<...> Попадаются ему «пробки» – из встречных и перекрестных потоков, скопища ревущих, отчаянно сигнализирующих машин; избывшие регулировщицы, с мужественно-девичьими лицами и матерщиною на устах, расшивают эти «пробки», тревожно поглядывая на небо и каждой приближающейся машине издали угрожая жезлом, – для «виллиса», однако ж, отыскивается проход, и потеснившиеся шоферы долго глядят ему вслед с недоумением и невнятной тоскою.

Вот он исчез на спуске, за вершиной холма, и затих – кажется, пал он там, загнанный до издыхания, – нет, вынырнул на подъеме, песню упряма поет мотор, и нехотя ползет под колесо тягучая российская верста...».

Завораживающий «былинный» синтаксис, сравнение автомобиля с

колесницей настраивают на торжественный лад, намекают на связи относительно недавних исторических события с давними, чуть ли не античными временами, делают акцент на духовном единстве разделенных столетиями людей. Духовная преемственность как основа Победы – эта важнейшая авторская мысль проступает уже в первых абзацах.

Главный герой романа – генерал Кобрисов. Это вымышленная фигура, собирательный образ, чьим отдаленным прототипом, имеющим лишь некоторые внешние биографические соответствия, является генерал Чибисов. (Кстати, фамилии полководцев и иных исторических лиц в романе либо даны без изменений: Жуков, Ватутин, Хрущев и др.; либо созвучны подлинным: Рыбко – Рыбалко, Чарновский – Черняховский и т. п.) Также в центре повествования находятся те, против кого воюют Кобрисов и его армия. В пристальном рассмотрении врагов, включающем создание глубоких психологических портретов, воспроизведение логики житейских поступков и военных решений, расшифровку идеологических позиций, заключается принципиальная сторона новаторства романа, поскольку на вопрос «С кем же мы воевали?» советская литература, испытывавшая притеснения со стороны цензурного ведомства, зачастую давала только самый общий и поэтому поверхностный ответ.

Фашистский генерал Гудериан показан опытным и одаренным полководцем. Его танковая армия мобильна, она наносит советским войскам поражение за поражением и в конце 1941 г. находится угрожающе близко от Москвы. Танкисты Гудериана устали, страдают от холода, однако их полководец вселяет в них чувство уверенности в победе. Иное дело, что самому Гудериану военный успех Германии кажется сомнительным.

Первое, что неприятно поражает его, – советский танк Т-34, в те годы технически самый совершенный. До войны Гудериан приезжал в Советский Союз, бывал на тракторных заводах, общался с военачальниками Красной Армии, и у него сложилось впечатление, что танковые войска будущего противника не слишком боеспособны. Его иронию вызывает «русская четырехслойная тактика»: три слоя заполняют своими телами неровности местности, а четвертый по трупам товарищей движется к намеченной цели. И вдруг – Т-34. Кто создал? – безымянные узники ГУЛАГа в закрытых конструкторских бюро. Значит, у русских есть скрытые резервы, обнаружение которых и является источником гудериановского пессимизма.

Г. Владимов также обозначает проблему различного отношения народов СССР к чужеземному нашествию. На Украине недовольное советской властью население забрасывало фашистские танки цветами (правда из зоны недоступности для советской литературы), однако в покоренном Орле Гудериан видит другой народ. Перед тем как покинуть город, сотрудники НКВД расстреляли заключенных. Гудериан, чтобы расположить к себе население и настроить его против советской власти, приказывает открыть ворота тюрьмы и вынести из подвалов трупы

расстрелянных для всеобщего обозрения. Люди плачут, но смотрят на Гудериана со страхом и злобой. Он подзывает к себе русского священника: «Почему ваша паства так на меня смотрит? Кто-нибудь им сказал, что это сделали мои танкисты?». Священник отвечает, что людям известно, кто расстрелял узников, «... но это наша боль <...> наша и ничья другая. Вы ж перстами своими трогаете чужие раны и спрашиваете: «Отчего это болит? Как смеет болеть?». Но вы не можете врачевать, и боль от касаний ваших только усиливается, а раны, на которые смотрят, не заживают дольше».

Тревожные предчувствия фашистского генерала усиливаются и от чтения немецкого перевода романа «Война и мир». И снова поначалу Гудериан скептичен: ему непонятно толстовское «непризнание войны как искусства» (здесь любопытно завуалированное возражение Владимова литературному классику XIX столетия): «Сколько страсти было потрачено доказать, что Наполеон не руководил и не мог руководить ходом сражения при Бородино, и при этом автор забыл начисто, какой комплимент он отпустил Наполеону 70 страницами раньше, когда описывал, как он с ходу, еще до начала сражения, атаковал конницей Шевардинский редут и тем заставил русских передвинуться к полю, которое было «не более позицией, чем любое другое поле в России» и на котором «немыслимо было удержать в продолжение трех часов армию от совершенного разгрома и бегства». Да после такого трюка Наполеону и не было нужды руководить самому, он мог все препоручить маршалам, а сам идти играть в карты или пить свой пунш».

А вот главное – о «скрытых резервах» русских: «Но один эпизод по-настоящему трогал его (Гудериана. – А. Г.) и многое ему объяснял – то место, где молоденькая Ростова при эвакуации из Москвы приказывает выбросить все фамильное добро и отдать подводы раненым офицерам. Он оценил вполне, что она себя тем самым лишила приданого и, пожалуй, надежд на замужество, и он снисходительно отнесся к тому, что там еще говорится при этом: «Разве ж мы немцы какие-нибудь?..».

Как мастерски сопряжением контекста творчества Толстого с проблематикой самой трагической в мировой истории войны Владимов подчеркивает духовную мощь и непреходящую актуальность классики! Ведь именно чтение «Войны и мира», а также размышления о загадке русского народа в Ясной Поляне окончательно убеждают Гудериана, что против фашизма воюет не СССР, а Россия, что Ростова ему объявила войну и что «по крайней мере летняя кампания проиграна»...

После такой психологической мотивировки морального фиаско немецкого генерала военные поражения и его армии, и фашистской Германии выглядят цепью логических следствий. Безусловно, реальный Гудериан сильно отличался от романного образа, однако картина духовного противостояния России (именно ее, а не Советского Союза) фашизму воспроизведена Владимовым достаточно адекватно.

Впервые в русской литературе на страницах романа детально

исследуется проблема «третьей» войны, связанная с образом генерала Власова и созданной им РОА (Русской освободительной армии). Писатели советского периода упоминали и о власовцах, и о бандеровцах, и о кавказских народностях, пытавшихся вести «третью» войну, т. е. использовать фашистское нашествие для низвержения советского режима и достижения собственных политических целей, либо намеревавшихся воевать с фашистами исключительно на собственной национальной территории (Чабуа Амирэджиби в романе «Гора Мборгали» (1995 г.) говорит о том, что в 1941 – 1942 гг. многие грузины уклонялись от призыва в Красную Армию, желая сражаться лишь с тем врагом, который посягнет на грузинскую землю). Но поскольку для Главлита действительными были лишь две стороны войны: «за наших» и «за фашистов», то те, кто вел третью линию, идентифицировались с фашистами и пристальному литературному рассмотрению не подлежали (даже в прекрасной повести Алеся Адамовича «Каратели», максимально приблизившейся к проблеме «третьей» войны, соблюдается тот же подход).

Для автора «Генерала и его армии» Власов – предатель, но Георгия Владимова интересует большее – реальная почва предательства: причины, мотивы, логика и психология. Романый Власов интеллигентен, он – настоящий профессионал. Отмечается его важная роль в победоносной битве под Москвой зимой 1941 г. (исторический факт, о котором прежде полагалось молчать), что послужило основанием для направления генерала Власова командующим Второй ударной армией на Волховский фронт. Это была голодная, разоруженная, деморализованная и брошенная на погибель армия, и новый ее командующий по-своему оценил «доверие» Сталина.

Попав в немецкий плен, генерал Власов решил начать «свою» войну. Сталин погубит армию, а вместе с ней и Россию, и на этот случай у России должна быть другая армия – к такому выводу подтолкнул Власова его жестокий военный опыт. И вот он создает РОА (которая на первом этапе, по логике генерала, кратковременном, должна воевать против своих). В нее идут бывшие советские бойцы из числа военнопленных, идут, потому что знают: за плен им на родине прощения не будет и в плену за них никто не заступится. Возникает «армия отчаянных». «У каждого из них была своя причина, но то общее, что сплотило их, заставило надеть вражеский мундир и поднять оружие против своих – к тому же и неповинных, потому что истинные их обидчики не имели обыкновения ходить в штыковые атаки, это общее, заранее названное «изменой», не простится одинаково никому, даже не будет услышано», – пишет Владимов.

Фашисты, используя имя и авторитет Власова для формирования частей РОА, самого генерала постепенно отстраняют от руководства ею. Он бездействует, война затягивается, а его бойцы выполняют приказы фашистского командования. Автор изображает зигзагообразные этапы военной биографии героя: его трудный триумф в битве под Москвой,

отчаяние и озлобленность при разгроме Второй ударной и пленении, решимость вернуться на войну в новом амплуа, безволие, апатию и, наконец, позорную смерть. Г. Владимов задается «крамольным» вопросом: почему ни на одной войне ни у одной армии не было столько изменников и предателей, сколько у нас в эту войну? И отвечает: потому что ни одна власть не вела такой масштабной и опустошительной войны с собственным народом, как советская.

Об этой войне также сказано в романе. Вот ее «герой» – особист майор Светлооков, еще один «генерал» в произведении, имеющий власть над настоящими генералами, а также собственную армию – многочисленных добровольных и подневольных доносчиков. Зовут майора Николай Васильевич («как Гоголя», – скромно добавляет он), он пишет стихи (писательское имя-отчество и «лирические» хобби – аллюзия на связь советской литературы с «органами», идея совместимости писательства и «стукачества»), что делает его образ еще более омерзительным. Светлооков ищет «врагов народа», «шпионов», и эффективность его работы оценивается по тому, как много их он обнаружит.

Чтобы собрать информацию о Кобрисове, майор вербует сначала генеральского шофера Сиротина, а затем и адъютанта Донского. Донской очень честолобив, даже амбициозен (на этом образе, а также на образе ординарца Шестерикова Владимов отводит душу, обращаясь к облюбованной и обкатанной им прежде в повести «Верный Руслан» теме службы), его раздражает, что «он засиделся на этом месте, засиделся в майорах, когда надо делать свою игру». Он носит с собой неполный текст «Войны и мира» и сравнивает себя с Андреем Болконским (благо сам – также Андрей Николаевич и адъютант командующего), причем в этом сравнении обнаруживает ряд чисто внешних собственных преимуществ над толстовским героем (в росте, например). То, что Донскому пришлось стать стукачом, вернее, доносчиком (вот слово, созвучное фамилии персонажа), не смутило его. Наоборот, он даже как бы возвысился над Кобрисовым: «И то, что было зазорным в прошлом веке, за что не подавали руки, отказывали от дома, били по морде подсвечниками, сделалось теперь как бы графским титулом, княжеским достоянием. Ставило майора вровень с генералом, а чем-то и повыше».

Единственный, кто устоял против вербовки, – ординарец Шестериков. И фамилия у него службистская, и сам он служака рьяный, до гроба верный генералу и его семье. Отчаявшийся Светлооков бросает ему: не наш ты человек, потому что бывший подкулачник. А Кобрисов и продотрядами в гражданскую командовал, и раскулачивал, и раскулаченных переселял, и бунты крестьянские усмирять. Шестерикова и это не подталкивает на согласие к доносительству, хотя он задумывается. Недаром Кобрисову вспоминается «странный их разговор за водкой, когда генерал выпрашивал настойчиво: «А все же мужичок принял колхозы?» – «Как не

принять, Фотий Иванович, ежели обрезов не хватило...».

От вражды к единству и от единства к вражде колеблются отношения людей друг к другу и к власти в романе. И власть по отношению к отдельным человеческим судьбам действует, как стихия, – по системе отливов и приливов.

Кобрисов в 1937 г. был арестован как «враг народа». Следователь на допросах оскорблял его и бил линейкой по рукам. С началом Великой Отечественной войны генерал был выпущен на свободу (судьба Рокоссовского и симоновского Серпилина, которого с главным героем «Генерала и его армии» роднит так много, что приходится говорить скорее о влиянии «Живых и мертвых» на художественный мир Владимова, нежели о простом совпадении) и сказал перед освобождением своему мучителю, что теперь они оба Родину защищать будут.

В дни битвы под Москвой генерал едва не погиб – спас верный Шестериков. А в 1943 г. армия Кобрисова ближе других подходит к заветной цели – взятию Предславля (художественный псевдоним Киева). Однако в Ставке решают, что «жемчужину Украины» должен брать украинец по национальности, и армию главного героя отдают под командование Терещенко, который и доводит дело до триумфального конца, причем к 7 ноября. Кобрисову же приказано взять Мырятин, и его новые подчиненные справляются с этой задачей, но уже без командующего. Того вызвали в Ставку, потому что как раз он брать Мырятин не хотел: город можно было обойти и, оставив без снабжения и боеприпасов засевшего там врага, вынудить его сдаться.

Смущает генерала и то, что в городе засели власовцы; он не хочет воевать против русских. «Там, в Мырятине, русская кровь пролилась с обеих сторон, и еще не вся пролилась, сейчас только и начнется неумолимая расправа над теми, чья вина была, что им причинили непоправимое зло...», – об этом думает Кобрисов, остановив свой «виллис» на окраине Москвы, на Поклонной горе. Из репродуктора торжественный голос сообщает об успешном завершении крупной военной операции, и в ряду других военачальников Кобрисову присваивают звание Героя Советского Союза. Он понимает, что прощен, и едет не в Ставку, а обратно, в действующую армию (неправдоподобно, но оценим выразительный авторский жест: отказ от нагнетания «панорамности» и «масштабности», возможно, в пику Симонову и «штабной» прозе, а также выведение Сталина за круг действующих лиц). Прилив в очередной раз сменился отливом.

Так с кем же воюет Кобрисов? В годы войны – с фашистами, власовцами и... СМЕРШем, в мирное время – с русскими крестьянами; а с ним, сколько он служит в Красной Армии, ведут тайную и явную войну «органы». Все оказывается значительно сложнее, нежели это изображалось в советской «военной прозе».

Герои Владимова читают серьезную литературу. Гудериан и Донской

примеряют к своей судьбе и личности события и образы «Войны и мира», настольная книга Кобрисова – сочинения Вольтера (вспомним и симоновского Серпилина, размышляющего над страницами «Преступления и наказания»). Что это – авторская сублимация тоски по читателю? Или желание видеть военных более одухотворенными и гуманными?

Если правомерно второе, то здесь мы подходим к еще одной важной проблеме романа: цена человеческой жизни на войне. Кобрисов стремится избегать напрасных жертв – и балансирует на грани между опалой и триумфом. Зато другой герой, маршал Жуков, выигрывает сражения, не ведая, согласно авторской версии, слова «жалко», и он – неизменный триумфатор. Сталин бросает его, как когда-то Власова, на самые провальные и гибельные участки фронта, маршал успешно решает боевые задачи за счет огромных людских потерь, – и победителя не судят.

Советская военная проза, в особенности «штабная», уделяла образу легендарного маршала немалое внимание. Более того, нам кажется, что именно он был ее тайным (в пору официального полузабвения) и явным любимцем, нередко затмевающим образ самого Сталина. Отмечались суровый характер Жукова, его несгибаемая воля и непоколебимая уверенность в победе. Какой ценой добывались его победы, считалось досужим и небезопасным вопросом.

Г. Владимов не только помнит об этой кровавой цене, но и дает гротескный портрет того, кто ее оплатил сотнями тысяч солдатских жизней. Вот каков Жуков, увиденный глазами Кобрисова: «...высокий, массивный человек, с крупным суровым лицом, в черной кожанке без погон, в полевой фуражке, надетой низко и прямо, ничуть не набекрень, но никакая одежда, ни манера ее носить не скрыли бы в нем военного, рожденного повелевать. Стоя он оказался далеко не высоким, но при нем все тянулись, как могли, и закидывали головы, что как раз не доставляло ему приятного». И далее: «Жесткий взгляд маршала – снизу вверх – ударил ему (Кобрисову. – А. Г.) в лицо, взгляд внимательный, вбирающий, точно бы пережевывающий стоящего перед ним, выказывая один вопрос – съесть его или выплюнуть. Чудовищный подбородок, занимавший едва не треть лица, двинулся в речи, твердые губы обронили слово...». Автор романа рисует Жукова чудовищем наподобие античного циклопа, однако сквозь негативную оценку этого образа слышится внятный упрек советской тоталитарной системе, в условиях которой победителем фашизма мог стать только тот, для кого существовали лишь цифры потерь противника. Безжалостный к своим и беспощадный к врагу.

Другой премированный роман, «Прокляты и убиты», – не лучшее произведение Виктора Астафьева, но и оно дает фору многим литературным текстам последних лет. Штурмуя новые бастионы художественной правды, писатель не останавливается перед использованием обценной лексики, однако употребляет ее лишь в речи

героев. Что нового в разработку военной темы вносит этот роман? Путь, начертанный Толстым и повторенный многими, оказывается магистральным и для Астафьева: поиск ответов на коренные вопросы войны лежит в сфере духовной жизни народа. А как раз здесь, по мнению автора «Проклятых и убитых», за годы советской власти понесены основные потери, следствием которых стало поражение России (снова – не Советского Союза) во второй мировой войне (сравним с позицией Владимова, полагающего, что русская духовность, хотя и не без потерь, уцелела, и это стало основой Победы).

Русские в массе своей перестали верить в бога, поэтому они прокляты богом и убиты на войне – так можно проинтерпретировать идейный замысел романа и смысл его названия. Поколение ровесников В. Астафьева, о котором по преимуществу ведется речь в произведении, было первым поколением атеистов за почти тысячелетнюю историю христианства на Руси. Импозантный старообрядец Коля Рындин и несколько его земляков сохранили отцовскую веру, однако православие не предусматривает индивидуального или группового спасения. Спаситься можно лишь всем миром, когда все веруют, поэтому это поколение русских людей было выбито свинцовым дождем едва ли не полностью.

Такова позиция автора, новаторская, разумеется, во многом необычная, и именно ею определяются события романа: голод, избиения, болезни среди молодых солдат-резервистов, расстрел братьев Снегиревых, дезертиров по неведению, и последующая гибель многих новобранцев в Сталинградском сражении. Неслучайно даже место пребывания юных резервистов, недвусмысленно называемое Чертовой ямой (прообразом ада), после войны оказалось в зоне затопления и ушло под воду вместе с остатками строений и могилами (мимолетная переключка Астафьева с писателем-почвенником Валентином Распутиным).

Новые проблемы поднимает в своих военных повестях 1990-х годов и Василь Быков. На первый план у него выходит судьба белорусского народа. Положение Беларуси и ее народа – жертвенное, определяемое логикой конфронтации сильных мира сего, считает писатель. Герой «Стужи» Егор Азевич (семантика предательства подчеркнута созвучием с фамилией агента царской охраны Е. Азефа, чьи доносы погубили в начале XX века партию эсеров) в довоенное время был простым крестьянским парнем, затем стал райкомовским извозчиком и через «содействие органам в разоблачении врага народа, белорусского националиста» превратился в слугу коммунистического режима, с гордостью надел буденовку (символ предательства, согласно идейному замыслу повести) и разъезжал по деревням, помогая властям проводить коллективизацию и разбивая каменные жернова, которыми крестьяне мололи для себя муку.

В начале войны Азевичу некуда податься: попытка создать партизанский отряд из таких же, как он, райкомовских работников

завершилась неудачей. Приходится Егору скрываться в лесах, изредка выходя к людскому жилью, чтобы попросить еды, и постоянно бояться, что его выдадут фашистам. Совершенно обессилев и тяжело заболев, он забирается на чей-то сеновал. Хозяйка усадьбы узнает его: он когда-то разбил ее жернова. Но она спасает Азевича, и когда, поправившись, тот уходит в лес, в неизвестность, женщина крестит недавнего постояльца. Авторская мысль понятна: будем с богом на своей земле, тогда будем людьми. При желании здесь можно заметить переключку с концепцией романа «Прокляты и убиты».

Действие повести «Полюби меня, солдатик...» происходит в Австрии в мае 1945 г. Еще звучат одиночные выстрелы, еще можно погибнуть, но конец войны рядом. Молодой лейтенант, белорус Дмитрий Борейко знакомится с землячкой, Франей, служанкой австрийского профессора и его жены. Франя, оставшись сиротой (ее отец был уничтожен советским режимом в конце 1930-х, мать повешена фашистами в 1941 г.), перебралась к родственникам в деревню. Когда туда пришли фашисты, она, чтобы не быть угнанной в Германию, подалась к партизанам. Там к ней начинает приставать начальник караула, а командир отряда Сокол приказывает девушке пробраться в Минск и организовать явочную квартиру. Но Франя не решается рисковать чужими жизнями, не хочет заигрывать с полицией, чтобы расположить их к себе, и бежит из отряда.

В итоге – Германия, затем Австрия, семья профессора, где к ней относятся хорошо. Зато среди своих кое-кто считает Франю фашистской служанкой и намекает на долгое разбирательство по возвращении на родину. Дмитрий защищает землячку, рискуя заслужить репутацию «фашистского заступника», однако и он относится к ней с некоторым недоверием.

Наутро советские войска перемещаются на другое место, где встречаются с американцами и бурно отмечают окончание войны. Борейко садится на велосипед и спешит, чтобы увидиться с Франей, однако, войдя в дом, обнаруживает трупы девушки, профессора и его жены. Кто убил, остается неизвестным, да и, по большому счету, неважным. В смертельной схватке сошлись две системы, и любой человек мог оказаться без вины виноватым как перед одной, так и перед другой.

Последняя повесть Вячеслава Кондратьева «Искупить кровью» обращена к событиям конца 1941 г. Паническое отступление частей Красной Армии, бессмысленные жертвы, нелепые и жестокие приказы, предательство, «активность» НКВД, конфликт патриотизма с уголовной моралью и т. д. – составляют содержание этого произведения. Дыхание подлинной войны, суровый натурализм повествования контрастируют не только с духом советской «военной прозы», но и с несравнимо более оптимистическим «Сашкой» самого Кондратьева.

Таким образом, мы видим, что разработка темы Великой

Отечественной войны в прозе 1990-х годов отличается расширением поля гласности и проблематики. Ослабление воздействия цензуры позволило писателям перейти к новой правде о войне. И пусть эта правда не всегда является бесспорной, сам факт ее наличия благотворен.

Тема советско-афганской войны

В 1989 г., с выводом советских войск из Афганистана, тема Великой Отечественной войны лишается монопольного положения в «военной прозе». «Афганские рассказы» Олега Ермакова – цикл из одиннадцати произведений, не только открывающий новую тематическую рубрику, но и остро ставящий ранее «непроизносимые» проблемы. Ермаков воевал в Афганистане; его рассказы не принадлежат к документальному жанру, а представляют собой результат глубокой литературной обработки свидетельств, впечатлений и размышлений очевидца. Дебют писателя, обнаруживающий мощное влияние традиций «окопной» прозы, сравнивали даже с появлением «Севастопольских рассказов» Льва Толстого.

Первый рассказ цикла называется «Весенняя прогулка» (созвучно «вечерней прогулке» – ежедневному армейскому ритуалу) и повествует о молодом человеке, вышедшем «на природу» с любимой девушкой накануне ухода в армию. Как хорошо герой знает лес и его обитателей, как трогательно прощание молодого человека с тем, чего он не увидит два года! (На память приходит начало фильма Андрея Тарковского «Солярис»: космонавт перед длительным полетом смотрит на воду, траву, деревья, и камера долго, почти невыносимо долго сопровождает его запоминающий взгляд...). Девушка предчувствует, что ее избранник попадет не просто в армию, а на войну, – ту самую, о которой советским людям сообщалось мало и невнятно.

Рассказ «Н-ская часть провела учения», написанный в духе суровой воробьевско-быковской «окопной» прозы, с ее сочетанием реализма, натурализма и экзистенциализма, раскрывает то главное, по версии автора, ради чего советские войска предприняли «поход на Восток». Название, контрастирующее с содержанием, иронично по отношению к советскому официозу, поскольку не было никаких учений. «Батальоны днем и ночью штурмовали горы Искаполь в провинции Газни. <...> Мятежники крепко сидели в пещерах и гротах. В этих горах у них была крупная база, ни в воде, ни в боеприпасах недостатка не было, они дрались дерзко и умело».

Тревожная экспозиция предвещает трагическую развязку, и читательские ожидания не обманываются. Пулеметчик Гращенков жалеет раненого пленного, хочет его перевязать, но смерть не щадит Гращенкова. Сержант Женя этого пленного добывает, а в финале – подрывает себя гранатой. Еще один пулеметчик убит выстрелом в спину. Оставшийся в живых солдат сдался душманам. Участь и выбор каждого автором не мотивированы, как будто действует слепая военная судьба. Это наиболее

«натуралистичный» рассказ цикла. Война в нем представлена буднично, как работа, зато смерть, кровь и ужас живописуются страстным пером: «Солдаты посмотрели на оранжевое лицо с разорванным ртом, выбитым глазом и свернутым набок носом». Небо здесь также оранжевого цвета – цвета смерти в палитре О. Ермакова.

В рассказе «Крещение» стрельба ведется не по горному укрытию душманов, а по кишлаку, откуда раздаются пулеметные очереди. Пулеметчики пленены, их приказывают расстрелять Костомыгину и Опарину. Костомыгин своего расстреливает, а Опарин, как когда-то кондратьевский Сашка, отказывается, но, в отличие от Сашки, его ждет не только и не столько гнев начальства, сколько презрение сослуживцев. «Он это из трусости не сделал. Он трус. Что ему стоило нажать на курок, ну что ему стоило? Боже, что с ним будет в полку!» – так, осуждая товарища, переживает Костомыгин собственный страх и стыд. «Выручает» Опарина Салихов, который «понял, что Опарин не будет стрелять, что Опарин скорее сам застрелится, чем будет стрелять, когда он это понял, он подошел к парню, который все не отнимал от лица свою растрепанную грязную чалму, и убил его рукой». Вот так коротко, без назиданий и морализаторства, без «выводов» почти, ставятся рядом жестокость и человечность.

Еще один случай духовного противостояния запечатлен в рассказе «Зимой в Афганистане». Солдат Стодоля, чью переписку прочли ротные «деды», в ответ на издевательства и унижения произносит: «Я верую». Он осознает, что в советской армии обрекает себя на изгойство, но когда у него требуют прямого ответа, не кривит душой. Вспоминает о боге, называя его Стариком, «дембель» Нинидзе («Пир не берегу фиолетовой реки»), молится ему ожидающая мужа с войны учительница в страшном и прекрасном рассказе «Занесенный снегом дом», проходит обряд крещения перед уходом в армию герой рассказа «Колокольня».

О. Ермаков также показывает бесправие ветеранов Афганистана перед «особистами», ненужность и «непредусмотренность» их в гражданской жизни, нежелание советского общества знать об их проблемах и об их прошлом («Пир на берегу фиолетовой реки», «Желтая гора», «Армейская оратория»). Сквозной для «Афганских рассказов» является и тема «дедовщины» («Хеппи энд», «Армейская оратория», «Зимой в Афганистане», «Крещение»).

Отдельное место в цикле занимает рассказ «Марс и солдат». Бог войны, в 1-й, 3-й и 5-й главках представленный престарелым Брежневым (фамилия не называется, однако прототип легко угадывается по ряду примет), читает Есенина и плачет над строчками «Но знаю я – нас не забудет Русь»... А вот тот, о ком «Русь советская» забудет, а если и вспомнит, то недобрым словом: попавший в плен к душманам солдат Сорокопутов, которому посвящены 2-я и 4-я главки. Судьба солдата

трагична: другой Марс, седобородый афганец, распоряжается расстрелять его, и он корчится на снегу, «мыча и выдувая носом алые пузыри». Брежнев в Москве смотрит на первый снег, легкий, чистый, не окровавленный, и думает о скорой смерти. И солдат ждет смерти, но насколько его ожидание экзистенциально насыщенное: в нем и вера, и надежда на спасение, и светлые сны, и отчаяние. Описывая эти коллизии, автор поднимается до глобального обобщения: любая война бесчеловечна еще и потому, что посылать на смерть гораздо проще, чем гибнуть.

Тематически примыкает к циклу «Последний рассказ о войне», герой которого, Мещеряков, – alter ego автора: он воевал в Афганистане и написал об этом книгу. И хотя та война для него давно позади, ее образы преследуют истерзанную лихолетьем память: «И посреди смертельной степи стояли прорезиненные палатки. В них жили солдаты. Жили, мучаясь от жары, вшей, дизентерии, тифа, желтухи, страха быть убитыми или попасть в плен, – и мучили друг друга, а на операциях – врагов, если те попадали к ним в руки». Мещеряков ходит по улицам родного города (в его описаниях узнаваем Смоленск – родина О. Ермакова), однако душой он на войне. В его голове роятся сюжеты ненаписанных рассказов, их слишком много, и они почти об одном и том же, это неиссякаемый поток, не останавливаемый даже волей автора, выраженной в заглавии, потому что последний рассказ о войне никогда не будет окончен, никогда не напишется.

В 1992 г. Олег Ермаков опубликовал роман «Знак Зверя», за который был выдвинут на получение Букеровской премии (тогда ее дали более маститому писателю – Владимиру Маканину). Включение «афганской» проблематики в символику Апокалипсиса (не фильм ли Френсиса Копполы об американо-вьетнамской войне «Апокалипсис сегодня» повлиял на замысел романа?) – такую новую и весьма сложную задачу ставит перед собой писатель.

Роман получился неровным. Реалистическое повествование в нем перебивается и дополняется модернистскими вкраплениями, «извивами» формы, что, как нам кажется, несколько дезориентирует читательское восприятие. Натуралистических описаний в тексте – хоть отбавляй, и, поскольку произведение опубликовано в «лихие девяностые», не обошлось без «грязных» слов и выражений, впрочем, вполне органично сочетающихся с доминирующим армейским колоритом. Превосходное владение «основным» – военным – материалом не всегда порождает адекватную интерпретацию его в символично-аллегорическом плане. Поэтому и здесь наиболее ценным итогом работы явилась фактическая достоверность, возможность воспринять описанное как увиденное собственными глазами (чего стоит хотя бы сцена избиения солдатами пленного душмана, оказавшегося бывшим советским воином).

Для темы советско-афганской войны характерно относительное

единство художественных систем и разнообразие способов жанрового воплощения. Пожалуй, одно из наиболее многоплановых произведений этой темы – документальная повесть Светланы Алексиевич «Цинковые мальчики». Здесь переплелось многое: стрельба по верблюдам, уничтожение мирных жителей, мужество, самоотверженность, жестокость, предательство, осмысление трагедии в беседах с ветеранами «Афгана» и их родственниками, социально-политические и нравственно-психологические проблемы и т. д., и т. п.

Три художественные системы неразделимо соединены в повести: реализм, натурализм, экзистенциализм (традиционный «окопный» «набор»), а из жанровой многоцветности выделим триллер. Действительно, художественный материал «Цинковых мальчиков», как и любого другого (за исключением первого – «У войны – не женское лицо») произведения Алексиевич, наиболее адекватен эстетике ужасного. Недаром один из критиков назвал писательницу маркизом де Садом в юбке.

Показательна идеологическая сторона «Цинковых мальчиков», представляющая советскую систему скопищем пороков, а немалую часть участников афганской войны и их матерей – «социалистическими зомби». Нам такой подход кажется слишком поверхностным, «журналистским», что ли. Кем была Светлана Алексиевич для интервьюируемых? Сестрой? Матерью? Близким человеком? Нет, она была человеком с микрофоном, т. е. в глазах большинства собеседников – официальным лицом. А официальному лицу, согласно советским обычаям, полагалось давать официальный ответ (ведь писателей к «народу» многие годы привозило партийное начальство, которое контролировало процесс «общения», а журналистам, выразившим государственную точку зрения, люди старались говорить то, что эту точку зрения подтверждало: боялись неприятностей). Поэтому солдаты-«афганцы» и их родственники повторяли казенные слова об интернациональном долге и прочем. Однако есть антисоветский пафос и правда жизни, правда человечности, и задача художника – найти и беречь тонкую грань между ними.

Творчество С. Алексиевич, по большому счету, монотематично (трагедия, страдание), а сфера художественных идей, психологических и нравственных открытий и проникновений довольно ограничена и сводится к незамысловатому послы: во всем виноват советский тоталитаризм. Но осуждаемая в «Цинковых мальчиках» жестокость военных (и не только их) на войне — качество не советское и не социалистическое, а присущее природе человека. Из опыта XX века можно вспомнить зверства фашистов, американцев во Вьетнаме и многое другое: война учит убивать, она, как и тюрьма, представляет собой «полностью отрицательный опыт», по выражению Варлама Шаламова, отбывший семнадцать лагерных лет на Колыме в сталинские времена.

Алексиевич хочет быть художником слова, но при этом впадает в

соблазн морализаторства и выстраивания антисоветских концепций – соцреалистический синдром, как ни странно. С ее несомненным литературным даром писать бы мистические триллеры, однако это ей, очевидно, кажется недостойным писательского звания и умалением собственного таланта.

На наш взгляд, не слишком сложную художественную задачу поставил перед собой Эдуард Пустынин, написавший модернистский роман «Афганец», уместившийся на двенадцати журнальных страницах. Произведение состоит из тридцати пяти главок и по жанру представляет собой конспект романа о двухлетней службе в Афганистане главного героя и его последующей гражданской жизни. Драматические эпизоды собственной биографии автор, ветеран той войны, облакает в стилистику молодежного «трепа» и письма из армии, активно тасуя такие дискурсы, как военная терминология, армейский жаргон, канцелярит и др. Поэтому наиболее сильное впечатление от романа оставляет авторская фигура умолчания: то, о чем герой Э. Пустынина не говорит, не надеясь быть услышанным теми, кто не побывал на войне.

Для большей полноты картины можно назвать рассказы других писателей-«афганцев»: Олега Блоцкого «Ночной патруль», Николая Черкашина «Ротный», Сергея Ионина «Бики-биким и Гуляев». Они традиционны по форме, а по содержанию напоминают истории из «Афганских рассказов» и «Цинковых мальчиков».

Тема постсоветских войн

Тема постсоветских (т. е. возникших на территории бывшего Советского Союза после его распада) войн – самая молодая, но и, как нам представляется, наиболее «перспективная» ветвь «военной прозы» ближайшего будущего. Существует известное противоречие между литературой и действительностью: ужасающая действительность, умножающееся мировое зло могут служить стимулами для литературного процесса. Вполне возможно, что уже есть основания для выделения в особую рубрику темы российско-чеченской войны.

В 1990-х гг. эта война ярко представлена рассказом Владимира Маканина «Кавказский пленный», написанным после пушкинского, лермонтовского, толстовского «Кавказских пленников», после кинематографической «Кавказской пленницы» Леонида Гайдая и непосредственно перед фильмом Сергея Бодрова-младшего «Кавказский пленник» (тоже о Чечне).

Почему у Маканина – «пленный»? Что это – вызов традиции внутри традиции? Нет, скорее игра смыслами: «пленник» – состояние временное, «пленный» – постоянное, устойчивое. Второе столетие Россия на Кавказе, и второе столетие ей не под силу замирить тамошние народы.

Недаром главный герой рассказа Рубахин (рубаха-парень, последнюю

рубашку отдаст, свой, как та рубашка, которая ближе к телу, – собирательный образ русского солдата на Кавказе), оставшийся на сверхсрочную службу, в финале рассуждает как бы и не только о себе: «И что здесь такого особенного? Горы?..» – проговорил он вслух, с озленностью не на кого-то, а на себя. – «Что интересного в стылой солдатской казарме — да и что интересного в самих горах?» – думал он с досадой. Он хотел добавить: мол, уже который год! Но вместо этого сказал: «Уже который век!» – он словно бы проговорился; слова выпрыгнули из тени, и удивленный солдат додумывал теперь эту тихую, залежавшуюся в глубине сознания мысль».

Чечня стала пленом для воюющих там русских. Подполковник Гуров в поисках пропитания для солдат и офицеров своей части меняет оружие на провиант, поставляемый чеченцем Алибековым (затем это оружие будет стрелять по бойцам российской армии). Переговоры с Алибековым ведутся на веранде гуровского дома:

«Гуров:

– И чего ты упрямисься, Алибек! Ты ж, если со стороны глянуть, пленный. Все ж таки не забывай, где ты находишься. Ты у меня сидишь.

– Это почему я у тебя?

– Да хоть бы потому, что долины здесь наши.

– Долины ваши – горы наши. Алибеков смеется: – Шутишь, Петрович. Какой я пленный... Это ты здесь пленный! – Смеясь он показывает на Рубахина, катящего тачку: – Он пленный. Ты пленный. И вообще каждый твой солдат пленный!».

Между тем в рассказе в плен попадает юный чеченец, которого при подходе боевиков, боясь, что он закричит и выдаст, задушил Рубахин. Разоружение боевиков, убийство русского ефрейтора, перестрелки и переговоры – атрибуты военных действий налицо, хотя рассказ был окончен в сентябре 1994 г., до официального начала военной кампании. Тем не менее «Кавказский пленный» прочитывается и воспринимается как произведение об этой войне, ведь она фактически шла, не дожидаясь дня официального объявления.

В рассказе Анатолия Кима «Потомок князей» (1997 г.) главный герой является французским журналистом с русскими корнями. Его далеким предком был генерал Ермолов, замиравший Чечню в XIX веке. Российско-чеченская война в рассказе Кима изображается глазами разных персонажей: французского журналиста, чеченского мальчика и его дяди-боевика. Не представлена лишь точка зрения бойцов российской армии. Зато в соответствии с идеологическими установками автора показана их жестокость, помогающая изобличить бессмысленность этой войны.

С противоположных идеологических позиций написана книга Александра Проханова «Чеченский блюз» (1998 г.). Как и положено

произведению крупного жанра, этот роман рассматривает российско-чеченскую войну в широком аспекте, включающем в себя историческую, геополитическую, национальную, экономическую и другие составляющие. Действие постоянно переносится с места боевых столкновений противоборствующих сторон в мир московского бомонда «лихих девяностых». Автор показывает, как судьбы многих тысяч российских солдат и офицеров решаются в закулисных интригах олигархов и политиков.

Под иным углом зрения подходит к теме Фазиль Искандер в рассказе «Мальчик и война» (1996 г.), посвященном теме грузино-абхазского военного противостояния. Сюжет произведения таков. К отцу мальчика приезжают гости из Абхазии: друг Аслан и его двадцатипятилетний сын Валико. Валико участвовал в грузино-абхазской войне, штурмовал Гагры, взял в плен двух грузинских гвардейцев и расстрелял их, когда те попытались бежать, бросив гранату.

Видал Валико не только смерть, но и мародерство: двое мужчин, перешагивая через трупы, тащили на себе огромные тюки с добром. Он их остановил, однако ему посоветовали заниматься своим делом, и он, разозлившись, выстрелил по ногам одного из них. Через две недели к Валико приехали разбираться родственники раненого. Он вышел с гранатами в карманах, что вызвало их уважение: с автоматом начинают бойню, гранаты же означают готовность к смерти, без шансов на спасение.

Впечатляют изображенные в рассказе Ф. Искандера сцены разорения родины этого писателя. Ужасно выглядят улицы Гагр: трупы людей не успевают хоронить и закапывают в ямы на окраине города.

Мальчик с удивлением и страхом слушает эти рассказы. Ему двенадцать лет, он уже прочел «Хаджи-Мурата», и смерть предводителя мусульман-горцев, не желавшего служить ни Шамилю, ни русским (и здесь опыт Льва Толстого пригодился автору), мальчик сравнивает со смертью знакомого – дяди Георгия, который был убит за то, что ругал воюющих независимо от их национальности: и грузин, и абхазов. Главная тема рассказа – война в восприятии ребенка – разрешается неутешительным выводом: «В сознании мальчика внезапно рухнуло представление о разумности мира взрослых». И юному герою остается лишь надеяться, скорее верить, что добро сильнее зла, и эта хрупкая вера держится на детски наивных размышлениях, разговорах с отцом и чтении.

Так в коротком рассказе Ф. Искандер утверждает: из всех человеческих достоинств на войне в первую очередь проявляется мужество, а кардинальные ценности бытия – добро и справедливость – переходят в разряд излишеств, они попораны, они неосуществимы в ситуации повсеместного зла.

Роман Тимура Зульфикарова о гражданской войне 1992 г. в Таджикистане называется по-восточному витиевато: «Стоящий и

рыдающий среди бегущих вод». Жанр произведения обозначен автором как «роман о любви в гражданскую войну». Военную тему писатель представляет, ориентируясь на традиции средневековой персидской прозы – цветистой, метафорической, очень поэтичной, несмотря на жестокость изображаемого, и, кажется, вопреки этой жестокости:

«В гражданскую войну люди иль убивают иль умирают иль бездонно пьют вино от страха умереть быть убитым иль курят анашу чтоб уйти от земли где убивают где кишат убийцы

А любовь в гражданскую войну в братскую бойню а кто любит в резню средь избыточных пуль вспылчивых?»

Поток сознания сопряжен с потоком событий, объединяемых лейтмотивной фигурой дервиша Ходжи Зульфикара (романный двойник автора). Ужас и противоестественность войны оттеняются картинами цветущей таджикской природы, сценами любовных свиданий, одно из которых прерывается шальной пулей. Необычный стиль романа — Т. Зульфикаров пишет почти без знаков препинания, часто использует инверсию, сочетает русскую, восточную и западную традиции, – еще одна краска на необъятном полотне «военной прозы».

Таково в общих чертах (картина далеко не полна и не претендует на безупречную объективность) состояние «военной прозы» второй половины XX века. Исследование актуальных тенденций ее развития убеждает в том, что ее тематическое разнообразие влечет за собой изменения в содержании и форме произведений. Варьируются идеологические позиции авторов, различны художественные системы, представленные в их романах, повестях и рассказах, неповторимыми чертами характеризуется стиль «военной прозы». Возникает контекст сопоставления разных точек зрения на события Великой Отечественной и других войн, что создает предпосылки для более глубокого постижения истории прошедшего века. Все это свидетельствует о результативности творческого поиска, предпринятого авторами «военной прозы», и о наличии сделанных ими художественных открытий в литературном процессе, которые пополнили сокровищницу русской литературы XX столетия.