



HAL
open science

“Память о войне в русской современной детской и юношеской литературе”

Laure Thibonnier

► To cite this version:

Laure Thibonnier. “Память о войне в русской современной детской и юношеской литературе”. “Детская литература как событие”, Московский Городской Педагогический Университет, Dec 2019, Moscou, Russia. <hal-04367886>

HAL Id: hal-04367886

<https://hal.science/hal-04367886v1>

Submitted on 30 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Память о войне в русской современной детской и юношеской литературе

В современной русской детской литературе одной из популярных тем стало советское прошлое. В некоторых произведениях описывается счастливое советское детство. Другие, наоборот, обращаются к таким травматичным событиям и периодам советского прошлого, как Большой террор, репрессии и депортации или Великая Отечественная Война. Меня заинтересовали как раз произведения последнего типа, поскольку, как известно, миф о Великой Отечественной Войне является важной частью официальной мемориальной политики. В то же время официальная история о войне сосуществует с личной и семейной историей о ней. Но выражение этих форм памяти затруднено тем, что официальный героический нарратив о войне оставляет в стороне болезненные и постыдные воспоминания. К тому же шансов проговорить этот отличный от официального героического нарратива опыт становится все меньше из-за ухода из жизни свидетелей войны.

Здесь следует еще учитывать особенность детской литературы. С одной стороны она часто воспринимается как вспомогательный материал, который позволяет дополнить знания о войне, полученные в школе. С другой стороны, детская литература все-таки остается, прежде всего, литературой. Её эстетическая функция очевидна. Она также несет этическую функцию: как написала Марта Нуссбаум, «некоторые истины, касающиеся человеческой жизни, можно выразить правильно только через повествование». Мои вопросы вышли из этих соображений. Становится ли современная детская литература, в силу своей способности передавать индивидуальный опыт, местом для выражения опыта, не вошедшего в официальный нарратив о войне? Какую форму принимает это выражение – свидетельства, воспоминания или рассказа внешнего лица, не участвующего в войне? Воспроизводят ли художественные тексты особенности травмированного сознания в отношении восприятия времени? Изображается ли боль и травма персонажей языковыми средствами и, если да – какими?

Мое выступление основано на корпусе из трех современных текстов, которые рекомендуются для детского и юношеского чтения на большинстве специализированных сайтах: *Облачный полк* Эдуарда Веркина (2012; далее *ОП*), *Следы* Евгении Басовой (2017) и *Сад имени т. с. Марии Ботевой* (2018; далее *СИ*). Поскольку отличие литературы от других форм памяти лежит в ее художественности, мое внимание будет обращено на поэтику этих произведений.

Кто рассказывает о войне и почему?

Во всех трех книгах действие начинается уже после войны – в наше время в *ОП* и *СИ*, в 70-е гг. в *Следах*.

В *СИ* повествование ведется с точки зрения одиннадцатилетней Светы. Она живёт в наши дни. Она рассказывает о разных личных, семейных и школьных эпизодах и, одновременно, о том, как ее семья узнает правду о ее воевавшем прадеде. Этот прадед, Трофим, уже умер, поэтому рассказ о войне возникает не как свидетельство и не как воспоминание, а как раскрытие правды персонажами, которые не участвовали в войне. При этом сама Света принимает в этом гораздо меньшее участие, чем её младший брат. По

сюжету о жизни Трофима рассказывает не сама Света. Как рассказчик она лишь передает рассказ об этом брата или тети. Для персонажа Светы сюжетная линия о Трофиме является второстепенной: в действии в основные моменты раскрытия правды о Трофиме задействованы ее брат, мама и мамина тетя, и эта линия не основная в конструкции ее характера.

В *ОП*, наоборот, повествование ведется от лица персонажа-участника войны. Повествовательная структура здесь гораздо сложнее. Рассказчик предстает перед глазами читателя в трех разных возрастах: в 1-ой и 15-й (последней) главе он – старик, который в наши дни общается со своим правнуком, от 2-й до 13-й главы он – Димка, подросток, который недавно попал к партизанам после бомбежки родного города, а в 14-й и предпоследней главе он – взрослый семейный мужчина, который встречается с другими очевидцами тех военных событий, которые описывались в предыдущих главах. Таким образом видно, как меняется взгляд свидетеля на события по мере его отдаленности от них во времени и его собственного взросления и старения. В первой и последней главе рассказ старика о войне и о послевоенном времени остается внутренним воспоминанием. Вспоминает он о ней неохотно, сомневаясь в точности своих воспоминаний. От 2-й до 13-й главы рассказ ведется с точки зрения подростка Димки. Он многое не понимает в партизанской жизни, вспоминает травму от потери семьи, вспоминает то, что увидел во время бомбежки, описывает даже сам процесс вытеснения этих воспоминаний и рассказывает о том, как впервые убивает врага в бою (196). В 14-й главе рассказчик показан уже ветераном. Он одновременно тонко разбирается в военном деле и менталитете населения оккупированной территории, остро ощущает границу между военным и послевоенным временем, но уже начал забывать эти события. То есть здесь Веркин показывает не только сам процесс воспоминания, но и сложный процесс изменения отношения свидетеля к прошлому в течение его жизни.

В *Следах* повествование ведет в третье лицо автор, но он принимает точку зрения определенных персонажей. Субъектами сознания являются Ирка, еще дошкольница в начале текста, и сестра ее бабушки Мавка. В меньшей степени эту же роль играют другие персонажи (Наталья и Иван, Иркины бабушка и дедушка), и лишь изредка ее родители и другие персонажи. Такая структура позволяет автору показать следы травмирующих событий независимо от степени осознания этих следов самими персонажами. В этом смысле показателен персонаж Иркиной мамы. Она одновременно остро переживает за дочь, которую жестко наказала бабушка, и полностью игнорирует боль, которую ей самой в детстве причинила эта жесткостью. Таким образом автор делает явными и травмирующее воздействие событий на персонажей, которые прошли через них, и косвенную травму, которую они потом сами наносят своим близким, не справляясь со собственной травмой. Иными словами, в *Следах* описывается то, что сегодня называют постпамятью. Большая часть рассказа принимает форму воспоминаний, причем не только о войне: рассказ охватывает длинный отрезок времени от **начала века** до 70-х гг. За редкими исключениями здесь нельзя говорить о свидетельстве: редко кто из персонажей вспоминает войну вслух, а по сюжету Ирка еще проходит через болезненные события, не отдавая себе отчет в их связи с прошлым своих близких.

Итак, как передается опыт войны? Он передается либо как внутренне воспоминание участника войны, либо как раскрытие правды персонажами, которые не участвовали в войне, но никогда как свидетельство. Интересно также, что рассказ о войне может

сопровождаться рассказом о других исторических периодах. Война не обязательно является единственным травмирующим событием.

Рассказ о войне и время

Исследователи отметили, что травма меняет отношение людей к своему прошлому, настоящему и будущему. Травма меняет восприятие времени. Поэтому стоит задаться вопросом, как построено художественное время в данных текстах? Подражает ли временная структура этих произведений измененному травматичному отношению ко времени?

В *Следах* война является частью настоящего. Персонажи прошли войну там же, где и живут в моменте рассказа. Они живут рядом с тенью своего болезненного прошлого. Увидев улицу, один из них вспоминает, кто здесь умер от рук немцев, и как. Ирке нельзя дружить с соседской внучкой из-за того, что во время войны сплетня соседки о Наталье повлекла за собой казнь партизан. Основная идея романа: прошлое присутствует в настоящем.

Болезненные воспоминания охватывают и другие периоды. При упоминании о Франции Мавка вдруг вспоминает о родине матери и родном, но забытом, языке. Голос тети напоминает Ирке о голосе первой учительницы, которая травила одноклассника. Это переплетение прошлого с настоящим отражается в самой структуре текста. Повествование не следует хронологическому порядку, а состоит из сплошных переходов от настоящего к прошлому и обратно. Такой организацией художественного времени передается состояние персонажей, которые вновь и вновь переживают прошлые боли через невольное воспоминание о них.

Веркин в *ОП* еще усиливает этот прием. Сюжет здесь развивается в разных периодах: в наше время (1-я и 15-я гл.), между 1941-м и 1943-м гг. (от 2-й до 13-й гл.) и в 1958-м г. (14-я гл.). Прием усиливается тем, что во всех периодах субъектом сознания является один и тот же персонаж. Конструкция еще осложняется нелинейной подачей событий в главах о войне, где рассказ о ней периодически перебивается то воспоминаниями Димки и Саньча о довоенном времени или о первых днях войны, то их сетованиями о будущем. При этом эти перемещения во времени могут повторяться несколько раз в одном и том же диалоге, и дублироваться внутренними воспоминаниями Димки о травме.

В конечном итоге для повествователя времена переплетаются. Для него будущее уже существует в настоящем («год двухтысячный [...]. Он далек и невозможен, и я наверняка его не увижу, но двадцать первый век уже здесь, его ростки уже в нас и вокруг нас.» [272]). В то же время прошлое порой мгновенно возвращается к нему, как например в сцене послевоенной встречи с сестрой Голикова.

Это переплетение времен материализуется в образной системе повести, где наблюдаются такие метафоры, как «каждая секунда падала на мою голову свинцовой горошиной» (161) и «время смерзлось» (205). Заметнее всего развернутая метафора картины, давшей название повести. В одной деревне Саньч и Димка нашли приют у местного художника (его прототип – Ефим Честняков). Этот чудаковатый человек пишет странную картину, изображающую воинов и героев прошлого («У некоторых мундиры старинные, у других кольчуги, и в форме тоже есть» [124]) и будущего («А вот этот еще... Стой-ка... Это же Гагарин... Точно,

Гагарин! [...] Почему тут Гагарин? Написано же – сорок третий?» [287]). Прием переплетения времен в *ОП* доведен до предела.

Наоборот, Ботева почти не прибегает к этому приему. Действие развивается исключительно в наше время, война практически не описывается. Здесь нет персонажей, прошедших через войну. Только на идейной структуре рассказа можно увидеть параллель между озлобленностью Трофима, которого заставили молчать о своем подвиге, с одной стороны и, с другой, приступами гнева старшего брата Светы или неуверенностью в себе и чувством вины самой Светы. Их объединяет пережитую несправедливость и молчание о правде. Фабула как раз состоит в раскрытии правды и о подвиге Трофиме, и о домогательствах племянника тренера по шахматам по отношению к Свете. Здесь акцент делается на проговаривание правды, а не на связь между войной и последующими периодами.

Подобную разницу в организации художественного времени можно объяснить тем, что память о войне трактуется по-разному у Ботевой, с одной стороны, и у Веркина и Басовой с другой. Однако на наш взгляд также играет роль специфика детской литературы – здесь возраст читателя часто определяет степень художественной сложности текста. *Следы* и *СИ* явно написаны для читателя среднего школьного возраста, тогда как *ОП* адресовано читателю старшего школьного возраста и взрослому читателю. В случае с последним произведением также следует принимать во внимание то, что Веркин прибегает в нем к жанрам сказки и «народной мистики», где время скорее цикличное, чем линейное, и где мертвые (казалось бы, принадлежащие прошлому) могут ожить в настоящем, в котором одновременно обнаруживаются и знамения будущих событий.

Язык и память

В предисловии к сборнику статей «Травма: пункты» Сергей Ушакин показывает влияние травмы на язык: «У травмы нет своего языка: даже собственный травматичный опыт находится в принципиальном разладе с доступными речевыми средствами» (15), «Травма обнажает недостаток речи» (16). Как «проблема поиска адекватных дискурсивных средств» (16), возникающая в связи с травмой, проявляется в художественных произведениях о войне? Ведь наши авторы не свидетельствуют о собственной травме и не подражают свидетельству. «Адекватные дискурсивные средства» у писателей есть, и в этом смысле задача для них стоит парадоксальная: как существующими дискурсивными средствами обеспечить восприятие травмы у читателя?

У Веркина язык может отражать травматичное состояние персонажей. Изменения в их речи говорят о том, что казалось бы привыкший к ожесточенным боям персонаж не справляется с прожитым. Балагур и остролов Саньч немеет при чтении писем, найденных в сумке замороженного немецкого фотокорреспондента (218). Обнаружив опустошенный партизанский лагерь и груды трупов, он заикается, а Димка, наоборот, кричит («слова требовали крика» [229]), а затем их диалог принимает форму параллельных монологов (236). Речь повествователя остается целой, полной смысла, но травма приводит персонажей к потере речи или к невозможности общения и как следствие к их замкнутости на себе. В *СИ*, наоборот, речь повествователя в эпизоде домогательства Светки в шахматной секции (66-68) не меняется, и о полученной травме сообщается упоминанием о том, что эпизод остался тайным («Мы не договаривались, но никто из нас

не рассказывал дома об этой драке.)), Светиным чувством отвращения («мне противно их всех видеть») и внезапным воспоминанием этого эпизода («Вот эту историю я вспомнила, когда стояла в сияющем снегу, а Димка шел по тропке к моей родине.»).

Но в свою очередь язык может оказаться травмирующим. В *Следах* Наталья отличается крутым нравом и несдержанным языком. Она винит сестру: «Наталья могла и такие слова сказать, о каких, может, потом жалела, а может, и забывала их тут же. Выплеснула горечь – и ладно. А Мавка так и носила ту горечь потом в себе, думала о себе Натальиными словами: "Еще поискать такую колоду нерасторопную, не тереби меня [...]"» (74). Она разделяет мир между своими и чужими, причем чужой может оказаться даже любимая внучка Ирка, если ослушается не озвученного Натальей запрета не общаться с соседкой Онисьей и ее родней: «Нет, Валька, мы не отказываемся от неё. Привози, конечно, на лето. Только пусть здесь по-нашему живет. [...] Ты представь, с Онисьиной внучкой решила дружбу водить! [...] Ух я и отхлестала ее! [...] Ни ты ни разу слова Онисьиным не сказала, ни Ирка не будет внукам ее говорить... [...] До седьмого колена!» [15-16]). Наталья отказывает Ирке в тех объяснениях, благодаря которым девочке получилось бы вложить смысл в болезненные случаи, и приказывает забыть или молчать:

«– Катя – еврейка, – отозвалась и тетя. Лицо у нее при этом стало испуганным.

Бабушка резко сказала:

– И что с того? Позабудь.

Ирка заинтересовалась:

– А что такое еврейка?

Бабушка, вместо того чтоб ответить, только мотнула головой в ее сторону. Сказала тете с укором:

– Вот, видишь, уже! Встретились две блаженные...

– А что такое «блаженные»? – снова спросила Ирка и снова не получила ответа.» (33)

«Мавка не сразу решилась спросить у сестры, куда делся Иван, а когда спросила, та отмахнулась:

– Нашел себе молодую в Зеленой.

[...]

А ты не повторяй того! Оставил – а ты молчи!» (75)

Другой вид искаженного дискурса – искажения исторической правды в официальной речи – показан в *СИ*. Света воспринимает рассказ брата о Трофиме в школе и на других торжественных мероприятиях как фальшь, инсценировку: «В школе выступал Васька, и как выступал! Соловьем, можно сказать, пел. [...] Он говорил как чужой человек, и слова эти все были ему чужие, сразу слышно. Все эти "водрузил" и "сознательно".» (85) «Я уже знала наизусть, как он рассказывает о подвиге нашего двоюродного прадеда: где вздохнет, где опустит глаза или, наоборот, поднимет их к небу, когда он заговорит громче, а когда – почти шепотом.» (112). Пишущий в русле традиции лейтенантской прозы, Веркин подталкивает читателя к такому же выводу, показывая войну совсем не героической, в отличие от официального дискурса.

В *ОП* и *СП* этот мотив переходит в более глубинное размышление над природой официальной историографии. Здесь неслучайным является то, что в основу сюжета взяты два реальных лица, чья биография в советское время переписалась в идеологических целях. Речь идет о Григории Булатове в *Следах* и о Леониде Голикове в *ОП*. В обоих случаях советской властью распространялась ложная история и для этого были сфабрикованы исторические снимки (взятия Рейхстага в случае Булатова и самого Голикова). В *ОП* в 1958-м писатель, бывший военный корреспондент, инсценирует фотографию погибшего Голикова, подменяя его сестрой. Он объясняет, что есть то, «что нужно» помнить (266), и что правда жизни отличается от правды художественного произведения («Виктор стал рассказывать про правду. Что есть правда жизни, а есть правда художественного произведения, и совсем необязательно они должны совпадать.» [282]), а, как объяснили повествователю те, что «намекнули» (263) ему, чтобы он помогал писателю, правда о Голикове подчиняется политическим целям («Государственная важность, народ должен знать своих героев, большое воспитательное значение для подрастающего поколения.» [263]). В конечном итоге ставится под вопрос сам героизм: своего прадеда Света узнает в рассказе тети, обозленным, пьющим, но обыкновенным человеком (149-150). Героизм не приносит счастье: «Может быть, ты считаешь, что герои – счастливые люди. А он не был счастлив. И все, кто рядом с ним [...] жили с ним несчастливо.» (146)

Таким образом *Следы* Евгении Басовой, *Сад имени т. с. Марии Ботевой* и *Облачный полк* Эдуарда Веркина являются местом для выражения болезненного опыта, не вошедшего в официальный нарратив о войне. Однако речь идет о выражении косвенном, искусственном, вторичном – эти произведения не являются свидетельствами, и не написаны в форме свидетельств. К тому же на их структуру, помимо самой темы войны и необходимости высказывания болезненного опыта, повлияли такие литературные факторы, как жанр и адресат. В случае с Веркиным мы видим, что задача писателя в использовании художественных и языковых средств не столько сделать выражение боли правдоподобным, сколько сделать так, чтобы сама боль воспринималась читателем, чтобы воссоздалось у него ощущение боли. К тому же в двух из этих произведений (*СП* и *Следы*) война не является единственным травмирующим событием. В них травма войны вписывается в более широкое размышление над человеческим уделом. Показательно в этом отношении то, что во всех трех произведениях неизменным элементом рассказа является взросление персонажей – показаны их детские или юношеские привязанности, отношения с родителями и другими взрослыми, первая любовь. В этом смысле современная детская литература, даже если она не всегда вступает в прямой спор с официальной памятью, предлагает ей определенную альтернативу, в центре которой стоит человек.

Библиография

Басова, Евгения. *Следы*. Речь, 2017.

Ботева, Мария. *Сад имени т. с.*. КомпасГид, 2018.

Веркин, Эдуард. *Облачный полк*. КомпасГид, 2012.

Воронина, Татьяна. *Помнить по-нашему: соцреалистический реализм и блокада Ленинграда*. НЛО, 2018.

Копосов, Николай. *Память строгого режима. История и политика в России*. НЛО, 2011.

Подборка книг «Детям о войне...». *LiveLib*. <https://www.livelib.ru/selection/1512-detyam-o-vojne>.

Рецензии читателей на *Облачный полк*. <https://www.labirint.ru/books/360547/>.

Ушакин, Сергей. «"Нам этой болью дышать?" О травме, памяти и сообществах». *Травма: пункты. Сборник статей*. НЛО, 2009.

Konkka, Olga. *À la recherche d'une nouvelle vision de l'histoire russe du XX^{ème} siècle à travers les manuels scolaires de la Russie postsoviétique (1991-2016)*. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01383230/document>

Nussbaum, Marta. *La connaissance de l'amour*. Cerf, 2010.