

Мария А. Александрова

«Слеза солдата» в культуре советской эпохи

Maria A. Aleksandrova
“Soldier’s Tear” in Soviet-Era Culture

Мария А. Александрова (Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) nam-s-toboi@mail.ru.

Maria A. Aleksandrova (PhD; Leading Researcher, Linguistics University of Nizhny Novgorod (LUNN)) nam-s-toboi@mail.ru.

Ключевые слова: советская эмоциональная культура, память о войне, фронтовая ностальгия, экзистенциальная проблематика, экзистенциальная вина

Key words: Soviet emotional culture, memory of the war, nostalgia for the front, existential problems, existential guilt

УДК: 82-1+82-8
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_50

UDC: 82-1+82-8
DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_50

Революционная культура порывает с фольклорной традицией солдатского плача, милитаризованное искусство 1920–1930-х годов стремится «отменить» слезы. В культуре 1941–1945 годов эмоции подчинены моральной мобилизации, однако писатели частично реабилитируют концепт «слеза солдата». В послевоенной ситуации, когда возникает антитеза «слезы горя — слезы счастья», драматичная судьба песни Исаковского и Блантера «Враги сожгли родную хату...» отражает парадоксы советской эмоциональной культуры. Поздне-советский официальный культ военной памяти и ностальгия фронтового поколения по военной юности обуславливают канонизацию «слезы солдата». На фоне этих явлений показана взаимосвязь мотива солдатских слез и экзистенциальной проблематики в произведениях Платонова, Твардовского, Окуджавы, Астафьева.

Revolutionary culture broke with the folklore tradition of a soldier’s lamentation; the militarized art of the 1920s—1930s aimed to “abolish” tears. In the culture of 1941—1945, emotions were subordinate to moral mobilization; however, writers partially rehabilitated the “tears of a soldier.” In the post-war situation, when the antithesis of “tears of grief and tears of happiness” arose, the dramatic fate of the song “Enemies Burnt the Dear House Down” by Isakovskiy and Blunter reflects the paradoxes of Soviet emotional culture. The late-Soviet official cult of military memory and nostalgia of the front generation for their military youth led to the canonization of the “tears of a soldier.” Against the background of these tendencies, the relationship between the motif of soldiers’ tears and existential issues is shown in the works of Platonov, Tvardovskiy, Okudzhava, and Astafyev.

Концепт «слеза солдата» в культуре XX века имеет близкую и в то же время контрастную параллель: это пресловутая «скупая мужская слеза», давно перешедшая в шутивно-ироническое бытование. «Слеза солдата» удержалась в статусе поэтизма, актуального для всех видов искусства, хотя обстоятельства употребления самой формулы либо ее вариантов подчас оказывались профанирующими. В культуре, вынужденной «регулировать боль» военной травмы, осмысливать «не предусмотренный» официальной идеологией [Кукулин 2005: 617] человеческий опыт, плачущий солдат неизбежно стал важнейшим персонажем. Роль этой фигуры обусловлена и другим фактором — «трансэмоциональностью плача» (А.Г. Козинцев). Все душевные состояния, вызываю-

щие слезы, имеют «“общий знаменатель” — беспомощность человека перед лицом того, с чем он справиться не может» [Козинцев 2010: 120], в диапазоне от великого горя до великой радости. «Слеза солдата» выражала чувства, связанные с военными страданиями, торжеством победы, возвращением с войны (как счастливым, так и трагическим), памятью о пережитом (весьма разнообразной по содержанию). При этом ценностный статус слез в советской культуре не был стабильным.

Напомним для сравнения, что русский песенный фольклор богат солдатскими слезами, которые неизменно символизируют человечность, страдающую в бесчеловечных обстоятельствах: «И во слезах глаза солдаточки крестили... И умывались солдаты горючмы слезы»¹; «И на страженице солдаты побывали... И от солдатских слез земля да подгибалась»²; «Уж по той ли по дорожке по широкой / Еще шли-прошли солдаты-новобраны, / Идучи они, солдаты, сами плачут, / В слезах они дороженьки не видят, / В возрыданьнице словечушка не молвят»³. Эта традиция, иссякавшая уже в низовом творчестве времен Первой мировой войны, целенаправленно преодолевалась ранне-советской культурой. Так, в 1918 году Ленин, беседуя о рекрутской причете с Демьяном Бедным, советовал ему «написать новую песню о проводах в Красную армию. Откликом поэта на эту беседу явилась известная песня “Проводы”», где «рисуются обычные обстоятельства, в которых возникла старая рекрутская или солдатская причета... и дается краткое выражение антивоенных идей старой причеты»; ответ героя песни на слезы и сетования родни «должен был свидетельствовать о новом отношении к новой рабоче-крестьянской армии» [Чистов 1960: 9]. Слезы упоминались — ради контраста с настоящим положением дел — в песенных агитках вроде «Винтовочки» (1926): «Не дождутся, не узнают наших слез! / Винтовочка нарезная, бей внахлест»⁴. Персонаж «Сказа» (1937) Натальи Горбатовой в последний раз плачет в миг исторической встречи: «И явился солдатик к Ленину, / Со слезами сказал ему...»⁵; беседа с вождем преображает несчастного *солдатика* в сурового стража революции.

В 1930-е годы предписанная «бесслезность» военной темы все же оттенялась редкими исключениями. Такова, к примеру, прославленная исполнением Леонида Утесова песня «Два друга» (слова В. Гусева, музыка С. Германова, 1935). На всем протяжении песенного рассказа герои скрывают привязанность от самих себя, а потому ссорятся; услышав разлучающий их приказ («На Север поедет один из вас, / На Дальний Восток — другой»), бравивируют легкомыслием («Друзья усмехнулись: “Ну что ж, пустяк”»); но человечность оказывается неистребимой, и напоследок

-
- 1 Причитания / Вступ. ст. и примеч. К.В. Чистова. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1960. С. 165.
 - 2 Народные лирические песни / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В.Я. Проппа. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1961. С. 458.
 - 3 Народные исторические песни / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б.Н. Путилова. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1962. С. 253.
 - 4 Русские советские песни: 1917—1977 / Сост. Н. Крюков, Я. Шведов. М.: Художественная литература, 1977. С. 47.
 - 5 Антология русской советской поэзии. 1917—1957: В 2 т. / Сост. Л.О. Белов, Е.М. Винокуров, Н.А. Замотин, А.А. Коваленков. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1957. С. 580. Курсив в цитатах везде наш. — М.А.

Один из них вытер слезу рукавом,
Ладонью смахнул другой⁶.

Поскольку из советского поэтического языка были изгнаны всевозможные «жалкие слова» — вместе с лексикой «божественного» ряда, прежде «составлявшего немалую часть лирической рефлексии и метафорического “материала”» [Чудакова 2007: 62] для выражения душевной жизни, частично заместить утраченное предстояло «слезам мужественного человека». Такая возможность открылась с началом большой войны, когда «партийно-государственная элита была вынуждена дать согласие на расширение цензурных рамок, окончательно допустить в литературу определенным образом — в духе советской риторики — перекодированные “неидеологические” мысли и эмоции» [Кукулин 2005: 619].

Ограничения в этой сфере имели не только внешний характер. В самый трагический период войны большинство участников событий руководствовались народной мудростью: «Воевать, так не горевать, а горевать, так не воевать»⁷. Солдату, чей дух упал, привычно противопоставлялся негибачаемый герой; таковы «Двое» (1942) Алексея Суркова: «Их было двое, враг их окружал. / Один, крича и плача, побежал...»⁸ Признание права на временную слабость означало противостояние героя себе самому, как в стихотворении Семена Гудзенко «Перед атакой» (1942):

Когда на смерть идут — поют,
а перед этим
можно плакать.
Ведь самый страшный час в бою —
час ожидания атаки⁹;

или у Твардовского в символическом прении Смерти и Воина («Василий Тёркин»):

— Вижу, веришь. Вот и слезы,
Вот уж я тебе милей.
— Врешь, я плачу от мороза,
Не от жалости твоей¹⁰.

Кульминация стихотворения Твардовского «Отец и сын» (1943) — плач солдата при встрече с последним оставшимся в живых родным человеком. Кажется бы, такая минута не подлежит суду, весь строй поэтического рассказа утверждает святость переживания; и все-таки слезы предстают запретными:

-
- 6 Антология русской советской поэзии. 1917—1957. Т. 1. С. 698. Та же модель варьируется в фильме «Два бойца» (1943): перед угрозой вечной разлуки суровый «Саша с Уралмаша» плачет над раненым — насмешником-одесситом Аркадием.
 - 7 Пословицы русского народа: Сборник В.И. Даля / Под ред. Т. Бедняковой: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989. С. 220.
 - 8 Сурков А.А. Смелого пуля боится: стихи и песни. М.: Воениздат, 1964. С. 134.
 - 9 Гудзенко С. Час ожидания атаки: Стихотворения и поэмы, записные книжки, воспоминания. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2020. С. 27.
 - 10 Твардовский А.Т. Стихотворения и поэмы. М.: Молодая гвардия, 1954. С. 449.

— Не плачь, — кричит мальчишка, —
Не смей, — тебе нельзя!¹¹

Реабилитация «слезы солдата» происходит исподволь, почти контрабандно: под видом тропа («Бьется в тесной печурке огонь. / На поленьях смола, как слеза...», 1942¹²), в контексте квазифольклорной «Старой солдатской» (1943) Константина Симонова, где служивый сначала принимает взрослую дочь за жену, а узнав о своем вдовстве,

Пьет всю ночь солдат.
По седым усам
То ль вино течет,
То ли слезоньки¹³.

Вполне очевидно, что автор «Старой солдатской» не решился написать о солдате-современнике, плачущем на семейном пепелище, на родной могиле. Сама по себе тема не была запретной, но рискованной становилась очень легко, поскольку такое «горе вырывает человека из торжествующего, спаянного общей идеологией коллектива» [Там же: 639]. Заметим, что в финале «Отца и сына» Твардовского как раз и происходит возвращение трагедии под контроль *спаянного идеологией коллектива* — через мотив воссоединения осиротевшего с фронтовой семьей. Сдержав слезы, отец обещает мальчику:

Уедешь ты со мной
На фронт, где я воюю,
В наш полк, в наш дом родной¹⁴.

Идеологически приемлемым оправданием слез становилась и непосредственная сублимация горя в энергию борьбы — например, в симоновском стихотворении «Майор привез мальчишку на лафете...» (1941):

Я должен видеть теми же глазами,
Которыми я плакал там, в пыли,
Как тот мальчишка возвратится с нами
И поцелует горсть родной земли¹⁵.

Лев Озеров, воссоздавая ситуацию «солдат на пепелище» («Было тихо и тепло в избе, — / Нет избы...», 1942), метафорически превращает слезы в их противоположность:

Нечего стыдиться честных слез!
Пусть слезу оледенит мороз,
Чтоб она, упавшая из глаз,
Стала резкой, острой, как алмаз.

11 Там же. С. 170.

12 Сурков А.А. Смелого пуля боится: стихи и песни. М.: Воениздат, 1964. С. 381.

13 Симонов К.М. Стихотворения и поэмы. М.: Советский писатель, 1982. С. 142.

14 Твардовский А.Т. Стихотворения и поэмы. С. 170.

15 Симонов К.М. Стихотворения и поэмы. С. 176.

Но алмазу долго надо ждать,
Чтоб таким, как сердце, твердым стать¹⁶.

Обуздание трагедии, столь необходимое в годы войны для пишущего и читающего, обычно достигалось ценой упрощения лирической эмоции, чему соответствовала вся организация художественного мира (в рамках отдельного текста, в пространстве цикла авторского или рецептивного). Эта закономерность сказывается и в блокадной поэзии Ольги Берггольц; говоря от лица претерпевающей войну, а не воюющих, она разрабатывала мобилизационную («солдатскую») модель превращения боли в оружие — в деятельную ненависть: «Над Ленинградом — смертная угроза... / Бессонны ночи, тяжек день любой. / Но мы забыли, что такое слезы, / что называлось страхом и мольбой»¹⁷; «Нет, мы не плачем. Слез для сердца мало. / Нам ненависть заплакать не дает»¹⁸; лишь в редких случаях бесслезность не связана с моральной мобилизацией: «Еще не бывшей на земле печалью / без слез, без слов терзается душа...»¹⁹ Давид Самойлов признавал, что в свое время подобное слово звучало веско (поэзия Берггольц «трогала и впечатляла, потому что не может не трогать крик боли»), но ретроспективные оценки нелицеприятны: «Это мир до предела сжатый, стиснутый, а не беспредельно раскрывающийся в страдании»²⁰. Самойлов исходит из убеждения, что любые жестокие обстоятельства, в том числе военные, могут ограничивать творческую личность лишь в том случае, если ее масштаб недостаточен для сопротивления диктату; между тем «свобода — обязанность человека»²¹.

Полноценное художественное проживание трагедии действительно было доступно немногим. Андрей Платонов оказался подготовлен к этой задаче всем своим духовным поиском. Его плачущие солдаты заслуживают отдельного исследования²²; мы же остановимся на рассказе «Сампо» (1943), где центральная ситуация типична для литературы военных лет (солдат на пепелище родного дома), но семантическое наполнение мотива слез надолго останется единственным в своем роде. Бывший деревенский кузнец карел Нигарэ, переименованный фронтовыми товарищами в Кирея, после контузии «начал заикаться и при звуках музыки или поющего человеческого голоса или от вида цветущих растений... сразу плакал в сердечной тревоге»²³. Слезы — знак готовности к новому опыту: Кирею предстоит задаться вопросом, «почему зло хоть на время может одолевает добро и убивать безвозвратно любимых людей». Обойдя всю сожженную деревню, где «теперь и следа не стало от его работы», Кирей понял, что привычный ему разумный труд не мог «смолоть зло жизни» («У нас всё было, а они умерли...»), что он сам виноват в смерти жены и детей, «раз не мог им устроить жизни без гибели», что

16 Антология русской советской поэзии. 1917—1957. Т. 2. С. 335.

17 Берггольц О. Избранные произведения. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1983. С. 200.

18 Там же. С. 226.

19 Там же. С. 250.

20 Самойлов Д.С. Памятные записки. М.: Время, 2014. С. 452—453.

21 Самойлов Д.С. Поденные записки: В 2 т. Т. 2. М.: Время, 2002. С. 287.

22 См. рассказы Платонова «Божье дерево», «Броня», «Домашний очаг», «Одухотворенные люди», «Оборона Семидворья».

23 Платонов А.П. Одухотворенные люди: Рассказы о войне. М.: Правда, 1986. С. 108.

«и другие люди тоже погибли по слабости его рассудка и по вине таких, кто подобен ему»²⁴.

Поэтика «Сампо» может быть определена формулой Самойлова: платоновский мир *беспредельно раскрывается в страдании*. От состояния сердечной тревоги, когда все вызывало слезы, герой рассказа восходит к трагическому познанию, навсегда отнимающему слезный дар: «...глаза его доброго, льяного цвета спокойно глядели на опустевшую землю»²⁵. У него «нет в жизни выхода из сердечной боли и вины и нет права на выход из жизни, ибо он должен жизнью и только жизнью “отрабатывать вину”» [Спиридонова 2006: 13]. Увечный солдат исполняет свой долг перед воюющими, восстанавливая кузницу для починки партизанского оружия; но этой насущной заботе совершенно несоразмерно его желание «сработать своими руками самое важное и неизвестное: добрую силу, размальвающую сразу в прах всякое зло»²⁶. Утраченная способность плакать выражает и глубину горя, и сосредоточенность платоновского *одухотворенного человека* на бытийной тайне.

Трактовка слез в военной поэзии Твардовского лишь отчасти совпадает с представленной стихами современников тенденцией. Запрет на «деморализующий» всплеск чувства снимало приближение победы, но значение динамики событий тоже относительно: главным фактором становится внутренний рост поэта за годы войны.

В 1944 году автор «Василия Тёркина» пишет главу «Про солдата-сироту», где повествование переходит в своеобразный плач по плачущему — с эмоциональным нарастанием при каждом повторе ключевых слов:

Но бездомный и безродный,
Воротившись в батальон,
Ел солдат свой суп холодный
После всех, и плакал он.

На краю сухой канавы,
С горькой, детской дрожью рта,
Плакал, сидя с ложкой в правой,
С хлебом в левой, — сирота.

Плакал, может быть, о сыне,
О жене, о чем ином,
О себе, что знал: отныне
Плакать некому о нем²⁷.

Истощивший слезы солдат предстает фигурой еще более трагической:

И Россию покидая,
За войной спеша скорей,
Что он думал, не гадаю,
Что он нес в душе своей.

24 Там же. С. 110—111.

25 Там же. С. 108.

26 Там же. С. 111.

27 Твардовский А.Т. Стихотворения и поэмы. С. 484.

Может, здесь *еще бездомней*
И больней душе живой, —
Так ли, нет, — должны мы помнить
О его слезе святой²⁸.

Если в «Отце и сыне» солдат осушает слезы при мысли о фронтовой семье, то в истории солдата-сироты из «Василия Тёркина» поддержка «хора» не играет никакой роли, победный ход войны не снимает бремени горя с *души живой*. Сознание, воспринимающее трагедию, раскрывается в финале предыдущей главы — «На Днепре», где весельчак Тёркин, максимально сближенный с лирическим героем Твардовского, преображается:

...Но уже любимец взводный —
Тёркин, в шутки не встречал.

<...>

И молчал он не в обиде,
Не кому-нибудь в упрек, —
Просто больше знал и видел,
Потерял и уберег...

— Мать-земля моя родная,
Вся смоленская родня,
Ты прости, за что — не знаю,
Только ты прости меня!

<...>

Минул срок години горькой,
Не воротится назад.
— Что ж ты, брат, Василий Тёркин,
Плачешь вроде?..
— Виноват...²⁹

Тёркин и винится слезами, и стыдится собственных слез. Иначе говоря, вина не может быть осознана до конца: «Ты прости, за что — не знаю»; если же полное осознание происходит, человек приобщается к трагедии самого бытия и, подобно платоновскому Кирею, перестает быть солдатом (*горевать, так не воевать*). Выход поэта из этой коллизии отмечен замечательным литературным и человеческим тактом.

С наступлением мирного времени — и послевоенного мрачного семилетия — поляризация в разработке мотива солдатских слез становится более наглядной, чем прежде. В 1946 году обнародованы такие контрастные версии возвращения победителя, как «Враги сожгли родную хату...» Михаила Исаковского и «Вернулся я на родину...» Михаила Матусовского. Оба стихотворения сразу же были положены на музыку и в этом качестве обрели совершенно разную судьбу. Между тем полностью совпадает жизненная основа того и другого текста.

Композитор Марк Фрадкин, побывав в разрушенном Витебске, где погибли все его близкие, поделился горем с военным корреспондентом Матусов-

28 Там же. С. 485.

29 Там же. С. 479—480.

ским, только что демобилизованным. В ответ на печальную исповедь начинающий поэт-песенник сложил стихи о счастливом возвращении домой. Детали позволяют узнать родной для автора Луганск, «где возможность жить рядом с рекой — это постоянный праздник»³⁰, отождествить с матерью поэта условно-песенную «седую мать». В то же время идиллическая картина всецело определяется нормативным образом чувства и канонической моделью «встречи с малой родиной»³¹:

Вернулся я на родину. Шумят березки встречные.
Я много лет без отпуска служил в чужом краю.
И вот иду, как в юности, я улицей Заречную,
И нашей тихой улицы совсем не узнаю.
<...>
В своей домашней кофточке, в косыночке горошками,
Седая, долгожданная, меня встречает мать.
<...>
Пусть плакать в час свидания солдату не положено,
Но я люблюсь родиной и не скрываю слез³².

Произошло обычное для советской (соцреалистической) практики «фокусническое устранение реальности» [Мамардашвили 1990: 205] — той самой реальности, с которой автор текста был и (судя по его поздней мемуарной книге) остался связан интимно: «...гусеницы немецких танков шли через мое детство, через городской сад, где вечерами вздыхала духовая музыка, через Полтавский переулок, где вершины лип и тополей соединялись так близко, что образовывали тенистый коридор, по которому я ходил в школу»³³. Родители поэта успели эвакуироваться, но погибли многие знакомые и друзья семьи; участь казненных луганских евреев побудила Матусовского впервые осознать свою этническую идентичность: «Иногда ночью... мне кажется, что я слышу чужой резкий голос, имеющий почему-то власть надо мною... и я обязательно должен сейчас подняться, накинуть на плечи пальто и занять свое место в последнем ряду ожидающей меня колонны. Впрочем, рассказывать об этом невозможно, это надо почувствовать самому»³⁴.

Иначе говоря, сладкие слезы любования родиной не имели опоры во внутреннем опыте автора стихотворения. Этот разрыв так и не будет им отрефлексирован; отсюда сочетание в мемуарном «Семейном альбоме» трагических признаний, подобных процитированному выше, с безмятежным воспоминанием о времени создания и первоначального успеха песни в исполнении Утесова: «Нечего и говорить, как я был счастлив»³⁵. Композитор, чью семью *враги*

30 Матусовский М.Л. Семейный альбом. М.: Советский писатель, 1983. С. 387.

31 О формировании концепта «малая родина» в поэзии военных лет см.: [Менцель 2000: 960—961].

32 Антология русской советской поэзии. 1917—1957. Т. 2. С. 382. В антологии опубликована вторая редакция стихотворения (1951); мы цитируем фрагменты, совпадающие с исходным текстом, который известен по исполнению Леонида Утесова (аудиозапись доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=3KFTinl2Wf8> (дата обращения: 29.01.2023)).

33 Матусовский М.Л. Семейный альбом. С. 27.

34 Там же.

35 Там же. С. 387.

сгубили, чей родной город за время оккупации обезлюдил и был стерт с лица земли в ходе боев 1944 года³⁶, согласился написать музыку к стихотворению Матусовского, поскольку тоже разграничивал подлинные переживания и нормативные эмоции, провозглашенные «общенародными»³⁷. Суррогатная душевность песни обеспечила ее официальное признание.

Исаковский (в отличие от автора «Вернулся я на родину...») апеллировал к универсалиям эмоциональной культуры, воспринятым через досоветскую традицию — крестьянский необрядовый плач и городской романс (см.: [Медриш 1999]). С музыкой Матвея Блантера стихотворение обрело новую силу, чтобы тут же подвергнуться суду за «искажение образа солдата-победителя». Для всех авторов разгромных статей главной уликой служила финальная строфа:

Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд,
И на груди его светилась
Медаль за город Будапешт³⁸.

Один из редакторов радиовещания, при участии которого песня была запрещена после единственного исполнения, сам слушал ее с рыданиями, но настаивал на правильности запрета³⁹. При этом слезы Тёркина, слезы солдата-сироты в поэме Твардовского не вызывали идеологического отторжения, поскольку соответствующие эпизоды включены в эпическую картину движения народной жизни, уравновешены, с одной стороны, героикой, с другой — юмором.

Признание советской классикой «Василия Тёркина» все же имело значение для позднейшего включения в литературный канон и стихотворения Исаковского. После смерти Сталина текст вновь появляется в авторских сборниках и антологиях, хотя запрет на песню (нигде не зафиксированный формально, но обязательный для контролирующих инстанций) сохраняется еще долго. По свидетельству современников, с конца 1940-х годов крамольная песня бытует главным образом в кругу городской интеллигенции, исполняемая под гитару неизвестными предшественниками бардов. Вспоминающая об этом Марина Тарковская цитирует «слезный» финал, который «взрывал все привычное, застрявшее в голове от бесконечного повторения, уничтожал армейское бодрячество, напоминал, что, кроме “советского патриотизма”, есть на свете любовь и страдание», и отмечает, как удивилась, узнав позднее о принадлежности сти-

36 На момент освобождения Витебска в 1944 году его население составляло 118 человек; представители США, посетившие город, сочли его не подлежащим восстановлению. См. об этом: Витебск в годы Великой Отечественной войны // http://www.evitebsk.com/wiki/Витебск_в_годы_Великой_Отечественной_войны#cite_note-fil-31 (дата обращения: 15.12.2022).

37 Автор послевоенной идиллии искренне полагал, что «все точно так было со мной и с моими товарищами» (*Матусовский М.Л.* Семейный альбом. С. 387), а его соавтор, приезжая впоследствии с концертами в Витебск, неизменно говорил со сцены, что «Вернулся я на родину...» — посвящение землякам. См. об этом: *Симанович Д.* Витебский вокзал, или Вечерние прогулки через годы: Страницы из новой книги // <http://mishpoha.org/nomer9/vokzal.pdf> (дата обращения: 15.12.2022).

38 *Исаковский М.В.* Стихотворения. М.: Советский писатель, 1965. С. 281.

39 *Бирюков Ю.* Слеза катилась, слеза несбывшихся надежд...: Эту песню многие годы не допускали к народу // Трибуна. 2005. 21 января. С. 28.

хов Исаковскому⁴⁰ (видимо, имя поэта с репутацией «певца колхозного крестьянства» рождало противоположные песне ассоциации).

Драматичная судьба шедевра Исаковского и Блантера отозвалась в повести Святослава Рыбаса «Зеркало для героя» (1986): песня возвращается к тем, кому была предназначена, благодаря фантастическому перемещению персонажа из позднесоветского времени в послевоенное. Надежда Кожушаная, сценарист фильма Владимира Хотиненко (1987), усложнила содержание эпизода за счет психологической детали, характеризующей посредника между эпохами:

— Враги сожгли родную хату, — заговорил вдруг Немчинов. — Стубили всю его семью. Куда идти теперь солдату?.. Кому нести печаль свою?

Слепой выпрямился и напрягся, запоминая слова и интонацию, заиграл, на ходу подбирая мелодию. Они с Немчиновым *с трудом проговорили — пропели песню.*

— Я знал, что такая песня должна быть, — тихо сказал слепой. — Как сказано: «Звезда несбывшихся надежд!» То ж про меня⁴¹.

Замена *слезы* звездой в сценарии мотивирована (чего нельзя сказать о соответствующем месте повести). Немчинов припоминает слова песни неуверенно, словно бы преодолевая что-то: в тот период, из которого он переместился в прошлое, с песней случилось подобие забвения — обесценивание. Уникальное исполнение Марка Бернеса, которое стало вторым рождением шедевра в 1960 году, вскоре оказалось заглушено эстрадным мелодрамматизмом, а в быту — застольным хмельным надрывом. Не случайно к 1970-м годам разъятый на цитаты текст Исаковского перешел в анекдоты о плачущих алкоголиках. Тогда же сильный эмоциональный образ тиражировался (следовательно, выхолащивался) соавторами официального культа войны и военной памяти: «Шел солдат, глотая слезы, / Пел про русские березы...»; «Этот День Победы... со слезами на глазах»⁴² и т.п. «Язык лирической государственности» [Гудков 2005: 92] теперь охотно использовал некогда запретные или «сомнительные» мотивы.

Начало особого этапа в советской истории «слезы солдата» отмечает сцена исполнения фронтовой баллады в фильме Андрея Смирнова «Белорусский вокзал» (1970): бывшие однополчане только что похоронили любимого товарища — без слез, что называется, мужественно, однако плачут под звуки песни, вспоминая себя прежними. Утраченное самоощущение победителей возвращается к ним в качестве ностальгии по прошлому, где все были молоды и всё было ясно: «Вот — враг, рядом — свои... И — наше дело правое...»⁴³ (как говорит Дубинский, персонаж Анатолия Папанова). Ностальгические слезы рифмуются и в то же время контрастируют со слезами счастья из кинохроники победного 1945 года, замыкающей фильм.

Такое решение не входило в первоначальные планы Смирнова; окуджавская баллада «Здесь птицы не поют...» («Песня десятого десантного батальона») при первом прослушивании совсем не понравилась режиссеру. Зато Альфред Шнитке сразу оценил песню в поэтическом и музыкальном отношении,

40 Тарковская М. Осколки зеркала. 2-е изд., доп. М.: Вагриус, 2006. С. 265.

41 Кожушаная Н. Кино — работа ручная: Киносценарии. М.: Сова, 2006. С. 194.

42 Русские советские песни: 1917—1977. С. 478, 513.

43 Трунин В. Белорусский вокзал: Киносценарий. М.: Искусство, 1972. С. 78.

предложив сделать маршевую аранжировку для финала. Окуджава всегда с удовольствием (и с юмором) рассказывал историю своего возведения в ранг композитора⁴⁴, однако последствия успеха его обескуражили⁴⁵. С одной стороны, жертвенное «мы за ценой не постоим»⁴⁶ пригодились для укрепления смычки «частного и тотально-коллективного, государственного» [Там же: 98]. С другой стороны, «ролевою» песню, намеренно стилизованную под окопный фольклор, сочли — благодаря контексту исполнения — авторской ностальгической исповедью. Образный ряд «Белорусского вокзала» несомненно повлиял на Я.А. Гордина, который даже в статье об исторической прозе Окуджавы нашел возможность упомянуть его «ностальгию по фронтовой юности»⁴⁷. К такому вчитыванию смысла располагал и литературный фон. Начиная с 1970-х годов пассажистские настроения все более явно сказываются в произведениях бывших фронтовиков, чьи персонажи отныне плачут не только по убитым друзьям; военное прошлое как таковое становится для них главной утратой. В романе Юрия Бондарева «Берег» (1975) прямо декларирована «ностальгия поколения» и задан эмоциональный тон ее выражения: исповедь не обязательно сопровождается слезами, но всегда произносится «на слезе». Окуджава крайне иронически оценивал пафос Бондарева⁴⁸. Между тем изменение ситуации настоятельно требовало самоотчета поэта.

Стихотворение «Воспоминание о Дне Победы» (опубликовано в 1988 году) является в то же время напоминанием о двойном финале «Белорусского вокзала» — о строках «Нам нужна одна победа, / одна на всех, мы за ценой не постоим»⁴⁹, о звучании песни для рыдающих персонажей фильма, о хроникальных кадрах встречи победителей; напоминание служит расподоблению (цитируем со второй строфы):

Живые бросились к живым, и было правдой это,
любили женщину одну — она звалась Победа.
Казалось всем, что всяк уже навек отвоевал
в те дни, когда еще в Москве Арбат существовал.
<...>
Какие слезы на асфальт из круглых глаз катились,
когда на улицах Москвы в обнимку мы сходились, —
и тот, что пули избежал, и тот, что наповал, —
в те дни, когда еще в Москве Арбат существовал⁵⁰.

Волевой импульс (*нужна одна победа*) сменяется любовью к женщине одной по имени Победа, вместо борьбы *плечом к плечу* («и только мы, плечом к пле-

44 См.: *Белявский А.* Три интервью для тбилисского радио // *Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве*. Вып. 2 / Сост. А.Е. Крылов. М.: Булат, 2005. С. 94–95, 102–103.

45 См.: *Окуджава Б.* Из бесед с Ириной Ришиной // *Литературная газета*. Булат Окуджава. [Спец. вып.]. 1997. 21 июля. С. 25; *Окуджава Б.* «Я никому ничего не навязывал...»: [Ответы на записки и устные вопросы во время публичных выступлений 1961–1995 гг.] / Сост. А. Петраков. М.: Кн. маг. «Москва», 1997. С. 154.

46 *Окуджава Б.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2001. С. 321.

47 *Гордин Я.* Любовь и драма Мятлева // *Литературная газета*. 1979. 1 января. С. 4.

48 См.: *Окуджава Б.* «Я никому ничего не навязывал...»: [Ответы на записки и устные вопросы во время публичных выступлений 1961–1995 гг.]. С. 206.

49 *Окуджава Б.* Стихотворения. С. 321.

50 Там же. С. 439–440.

чу, растаем в землю тут»⁵¹) — мирные объятия, причем сходятся на улицах Москвы, на Старом Арбате живые с живыми и живые с мертвыми, чтобы плакать вместе. О чем? Ответ невозможен, чувство остается неизреченным. Ясно лишь, что лирический герой и его товарищи — не из героического десантного батальона, а из полка *грустных солдат*.

В ранней насмешливой песенке о короле, который собрался в поход на чужую страну, «пять грустных солдат не вернулись из схватки военной», а «пять веселых солдат» уцелели — и «пряников целый мешок захватили они»⁵². Теперь грустны все солдаты без исключения, и тот, что пули избежал, не вполне вернулся с войны⁵³. Такая «поэтическая ревизия» баллады из «Белорусского вокзала» переключала внимание с объективной героической роли поколения на субъективную, значимую для каждого солдата *цену победы*, измеренную пожизненной грустью.

О единстве внутренней логики творчества Окуджавы свидетельствуют повесть «Будь здоров, школяр» (1960—1961) и роман «Свидание с Бонапартом» (1979—1983), наглядно связанные мотивом солдатских слез. Школяр, плачущий в начале и в финале своей короткой фронтовой истории, был понят первыми читателями как «маленький человек», по определению слабый, так и не сумевший возмужать⁵⁴. Литературная критика 1960-х дружно ополчилась против автора, нарушившего основную конвенцию милитаризированной культуры: изображать душевные и физические страдания можно, если война служит «школой мужества». Между тем Окуджава убежден, что война ложится непосильным бременем на всякую душу, подвергает испытанию человечность как таковую. Эта мысль будет заострена в «Свидании с Бонапартом», где плачет опытный (не чета школяру) военный в генеральском чине, однажды прозревший простую истину: жизнь хрупка, душа уязвима. Генерал Опочинин, сам себя называющий солдатом, увиден со стороны как «оловянный солдатик»⁵⁵, отнюдь не стойкий. Универсальный смысл окуджавского образа плачущего солдата своевременно поняли немногие; среди них был Виктор Астафьев.

Некролог, написанный Астафьевым для мемориального окуджавского выпуска «Литературной газеты», дает представление об «избирательном родстве» ровесников, столь (на первый взгляд) несходных. «Творчество того и другого... не вмещалось в рамки литературных партий» [Кулагин 2010: 425], к которым они принадлежали, а ненависть к войне сближала «двух старых солдат»⁵⁶ вопреки любым идейным барьерам. Оба стихотворения Окуджавы, по-

51 Там же. С. 321.

52 Там же. С. 223.

53 Ср. с другим монологом *грустного солдата* («Всему времечко свое...», 1982): «Где встречались мы потом? Где нам выпала прописка? / Где сходились наши души, ворота с передовой? / На поверхности ль земли? Под пятой ли обелиска? / В гастронOME ли арбатском? В черной туче ль грозовой?» (Окуджава Б. Стихотворения. С. 386—387).

54 И. Кукулин ошибочно отнес повесть Окуджавы к «лейтенантской прозе», в которой «страшные переживания, признание своей и чужой слабости... были, как правило, «уравновешены» опытом взросления героев» [Кукулин 2005: 642]. О творческом самоопределении автора «Школяра...» на фоне «лейтенантского поколения» см.: [Александрова 2021: 211—240].

55 Окуджава Б. Свидание с Бонапартом. М.: Советский писатель, 1985. С. 214.

56 Астафьев В. Поэт поет для вечности // Литературная газета. Булат Окуджава. [Спец. вып.]. 1997. 21 июля. С. 3.

священные Астафьеву, детально прокомментированы [Там же: 418—425], тогда как диалог Астафьева с Окуджавой практически не изучен; поэтому мы ограничимся предварительными соображениями.

Ориентиром для исследователя может служить заглавная формула поздней астафьевской повести: «Веселый солдат». В 1990 году Астафьев получил от поэта книгу «Песни Булата Окуджавы»⁵⁷, на страницах которой соседствуют «Песенка веселого солдата» и «Песенка о старом, больном, усталом короле...»⁵⁸, чье войско делится на солдат грустных и веселых. Повесть Астафьева завершена, согласно авторской датировке, в 1997 году и опубликована через год после смерти Окуджавы (Новый мир. 1998. № 5, 6), что объясняет выбор цитатного заглавия, отсылающего к песенным *веселым солдатам*. Биографический автор рассказывает «о себе как Другом (двадцатилетнем) в ситуациях конца войны и первых послевоенных лет с позиции жизни и опыта другого времени, другой социальной и исторической ситуации» [Суханов 2018: 129]. Цитата, характеризующая круг чтения Астафьева, как раз и маркирует авторскую позицию, поиск литературного кода для воссоздания я-как-Другого.

Чтобы выжить на фронте и в госпиталях, а после войны реализовать свой литературный дар, я-персонаж вынужден был стать *веселым солдатом*; между тем по душевным свойствам, по чувствительности к любому насилию (не только фронтовому) он подлинно *грустный солдат*. Это двуединство характерно для целой череды автопсихологических персонажей Астафьева, начиная с Мишки Ерофеева («Звездопад», 1960); никому из них не дано полностью принять народную мудрость: *воевать, так не горевать*. «Солдатская антропология» Окуджавы явилась, судя по всему, стимулом размышлений Астафьева о человеческой способности вынести невыносимое, прежде всего ту вину, что символизирована в обрамляющем текст воспоминании: «Четырнадцатого сентября одна тысяча девятьсот сорок четвертого года я убил человека. Немца. Фашиста. На войне»; «...Четырнадцатого сентября одна тысяча девятьсот сорок четвертого года я убил человека. В Польше. На картофельном поле»⁵⁹.

Хронология творчества Астафьева подтверждает кодирующую функцию антитезы «грустный солдат — веселый солдат». Вскоре после начала работы над «Веселым солдатом» (это произошло в 1987 году) писатель возвращается к трагедии Бориса Костяева, создавая последнюю редакцию «Пастуха и пастушки» (1989). Борис — *грустный солдат* в чине взводного командира, которому с каждым днем войны все тяжелее «нести свою душу»⁶⁰. Он неожиданно для себя самого плачет во время краткой передышки между боями, а в санитарном поезде, незадолго до смерти от раны, которую все считают легкой,

Слезливость напала на лейтенанта. Он жалел раненых соседей, бабочку, расклеенную ветром по стеклу, срубленное дерево, худых коров на полях, испитых детишек на станциях.

57 См. письмо Окуджавы, сопровождавшее посылку: Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 15. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 44—45.

58 Окуджавы Б. Песни Булата Окуджавы: мелодии и тексты / Сост. Л. Шилов. М.: Музыка, 1989. С. 61, 62—63.

59 Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 13. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 7, 242.

60 Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3. Красноярск: ПИК «Офсет», 1997. С. 127.

Плакал сухими слезами о старике и старухе, которых закопали в огороде. Лиц пастуха и пастушки он уже не помнил, и выходило: похожи они на мать, на отца, на всех людей, которых он знал когда-то⁶¹.

Пастух и пастушка погибли во время артиллерийской подготовки атаки на хутор, еще до вступления в бой подразделения лейтенанта. Оплакивая стариков, Борис превращает ответственность, разделенную поровну между воюющими, в личную вину перед убитыми, а через них — перед всеми людьми. Переклички с морально-философской коллизией «Сампо» можно объяснить не только типологическими схождениями, но и конкретными литературными впечатлениями Астафьева, который «с упоением читал... Платонова»⁶². Рассказ «Сампо», переизданный впервые после войны⁶³, был доступен автору «современной пасторали» за год до создания первой редакции повести (1967).

Равный предшественнику в этическом максимализме, Астафьев иначе, нежели Платонов, осваивает христианскую идею всечеловеческой связи. Результат многолетней рефлексии о фронтовом опыте — абсолютизация солдатской вины. Когда один из бойцов Костяева вспоминает ученье Христа, «по которому все люди — братья», лейтенант страдальчески морщится: «Христа-то хоть оставьте в покое! Все да на войне...»⁶⁴ Нарушение главной заповеди, будучи исполнением солдатского долга, остается грехом. Ведомый моральной интуицией, *грустный солдат* умирает, а *веселый солдат* обязан осознать совершенное и жить под этим бременем. Бесслезность, сменившая мучительные *сухие слезы*, знаменует достижение предельной ясности самопонимания.

Астафьевский поворот темы солдатской вины имеет целый ряд параллелей в послевоенной литературе⁶⁵. На таком уровне моральной взыскательности необходимость военной самозащиты ничего не смягчала, напротив, побуждала особенно остро чувствовать: «законное убийство» колеблет основания

61 Там же. С. 134.

62 Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 14. Красноярск: ПИК «Офсет», 1998. С. 240.

63 См.: Платонов А.П. Избранное. М.: Московский рабочий, 1966. С. 433—437.

64 Астафьев В.П. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3. С. 117.

65 Приведем лишь несколько примеров. В окуджавской «Песенке веселого солдата» (1960—1961) спародирована мифология непогрешимости воюющих за родину: «А если что не так — не наше дело: / как говорится, “родина велела”. / Как славно быть ни в чем не виноватым, / совсем простым солдатом, солдатом» (Окуджава Б. Стихотворения. С. 206). Стихотворение «Тамань» (1958) завершается мольбой солдата, обращенной к земной «заместительнице» высших сил: «...на том берегу / я впервые выстрелил на бегу. / Отучило время от доброты: / атака, атака, охрипшие рты... / Вот и я гостинцы раздаю-раздаю... / Ты прости меня, мама, за щедрость мою» (Там же. С. 147). Наконец, мысль о солдатском грехе выражена прямо: «Что было, то было. И я по окопам ползая / и власть пострелял по живым — все одно к одному. / Убил ли кого? Или вдруг поспешил и промазал?.. / ...А справиться негде. И надо решать самому» (Там же. С. 600). Давид Самойлов последовательно противостоял советской апологии фронтовиков, награждаемых — в порядке компенсации их жертв и страданий — заведомой правотой. Убеденный, что принцип «не убий» абсолютен, что «вне практического осуществления нравственность становится абстракцией, и ее существование равно несуществованию», он настаивал: ретроспективное освещение дела войны как «высшего нравственного достижения» поколения в действительности является признаком деградации общества и литературы, см.: Самойлов Д.С. Памятные записки. С. 284. О выражении этой позиции в лирике Самойлова см.: [Немзер 2020: 148—200], а также: [Александрова 2022: 93—104].

жизненного порядка, драгоценные для самого защитника. Солдат — плачущий и лишившийся слезного дара — стал олицетворением вины не ситуационной, но экзистенциальной. Подытожив историю «слезы солдата» в советский период, этот образ предопределил, по всей видимости, и будущие актуализации концепта.

Библиография / References

- [Александрова 2021] — Александрова М.А. Творчество Булата Окуджавы и миф о «золотом веке». М.: Флинта, 2021.
- (*Aleksandrova M.A. Tvorchestvo Bulata Okudzha-
vy i mif o "zolotom veke". Moscow, 2021.*)
- [Александрова 2022] — Александрова М.А. Стихотворение Давида Самойлова «Поэт и гражданин» в свете рецепции «Войны и мира» Льва Толстого // SlavVaria. 2022. Vol. 2. P. 93—104.
- (*Aleksandrova M.A. Stikhotvorenie Davida Samoylova "Poet i grazhdanin" v svete retseptsii "Voyny i mira" L'va Tolstogo // SlavVaria. 2022. Vol. 2. P. 93—104.*)
- [Гудков 2005] — Гудков Л. «Память» о войне и массовая идентичность россиян // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа / Ред.-сост. М. Габович. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 83—103.
- (*Gudkov L. "Pamyat'" o voynе i massovaya identichnost' rossiyan // Pamyat' o voynе 60 let spustya: Rossiya, Germaniya, Evropa / Ed. by M. Gabovich. Moscow, 2005. P. 83—103.*)
- [Козинцев 2010] — Козинцев А.Г. Феномен «смех — плач»: о различии сходного // Антропологический форум. 2010. № 13. С. 117—124.
- (*Kozintsev A.G. Fenomen "smekh — plach": o razlichii skhodnogo // Antropologicheskii forum. 2010. № 13. P. 117—124.*)
- [Кукулин 2005] — Кукулин И. Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940—1970-х годов) // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа / Ред.-сост. М. Габович. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 617—658.
- (*Kukul'in I. Regulirovanie boli (Predvaritel'nye zametki o transformatsii travmaticheskogo opyta Velikoy Otechestvennoy / Vtoroy mirovoy voyuy v russkoy literature 1940—1970-kh godov) // Pamyat' o voynе 60 let spustya: Rossiya, Germaniya, Evropa / Ed. and comp. by M. Gabovich. Moscow, 2005. P. 617—658.*)
- [Кулагин 2010] — Кулагин А.В. «Но я всего стихотворец...» // Голос надежды: Новое о Булате. Вып. 7 / Сост. А.Е. Крылов. М.: Булат, 2010. С. 418—425.
- (*Kulagin A.V. "No ya vsego stikhotvorets..." // Golos nadezhdy: Novoe o Bulate. Iss. 7 / Comp. by A.E. Krylov. Moscow, 2010. P. 418—425.*)
- [Мамардашвили 1990] — Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М.: Прогресс, 1990.
- (*Mamardashvili M. Kak ya ponimayu filosofiyu. Moscow, 1990.*)
- [Медриш 1999] — Медриш Д.Н. Родословная одного стихотворения // Русская речь. 1999. № 1. С. 87—93.
- (*Medrish D.N. Rodoslovnaya odnogo stikhotvoreniya // Russkaya rech'. 1999. № 1. P. 87—93.*)
- [Менцель 2000] — Менцель Б. Советская лирика сталинской эпохи: мотивы, жанры, направления // Соцреалистический канон: Сборник статей / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 953—968.
- (*Menzel B. Sovetskaya lirika stalinskoy epokhi: motivy, zhanry, napravleniya // Sotsrealisticheskiy kanon: Sbornik statey / Ed. by H. Günther and E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000. P. 953—968.*)
- [Немзер 2020] — Немзер А.С. «Мне выпало счастье быть русским поэтом...»: Пять стихотворений Давида Самойлова. М.: Время, 2020.
- (*Nemzer A.S. "Mne vypalo schast'ye byt' russkim poetom...": Pyat' stikhotvoreniy Davida Samoylova. Moscow, 2020. P. 148—200.*)
- [Спиридонова 2006] — Спиридонова И.А. Художественный мир военных рассказов А. Платонова: Автореф. ... дис. д-ра филол. наук. Петрозаводск, 2006.

- (*Spiridonova I.A. Khudozhestvennyy mir voennykh rasskazov A. Platonova: Abstract of PhD thesis. Petrozavodsk, 2006.*)
- [Суханов 2018] — *Суханов В.А.* Аксиология автора и героя в повестях В.П. Астафьева 1990-х годов: «Веселый солдат» // Сибирский филологический журнал. 2018. № 3. С. 128—135.
- (*Sukhanov V.A. Aksiologiya avtora i geroya v povestyakh V.P. Astaf'yeva 1990-kh godov: "Veselyy soldat" // Sibirskiy filologicheskiy zhurnal. 2018. № 3. P. 128—135.*)
- [Чистов 1960] — *Чистов К.В.* Русская причеть // Причитания / Под ред. Б.Н. Путилова. 2-е изд. Л.: Советский писатель, 1960. С. 5—46.
- (*Chistov K.V. Russkaya prichet' // Prichitaniya / Ed. by B.N. Putilov. 2nd ed. Leningrad, 1960. P. 5—46.*)
- [Чудакова 2007] — *Чудакова М.О.* Новые работы: 2003—2006. М.: Время, 2007.
- (*Chudakova M.O. Novye raboty: 2003—2006. Moscow, 2007.*)