

Валерий Вьюгин

Ностальгия по травме

(«ПРЕМИАЛЬНАЯ» ЛИТЕРАТУРА 2019 ГОДА
И СОВЕТСКОЕ ПРОШЛОЕ)¹

Valery Vyugin

Nostalgia for Trauma ("Prize" Literature Nominated of 2019 and the Soviet Past)

Валерий Вьюгин (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник / СПбГУ, профессор; доктор филологических наук) valeryvyugin@gmail.com.

Valery Vyugin (Dr. habil.; Head Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS; Professor, St. Petersburg State University) valeryvyugin@gmail.com.

Ключевые слова: современная российская литература, *премиальная* литература, ресайклинг советской истории, *гармонизация* истории, нормализация

Key words: contemporary Russian literature, *prize* literature, recycling of Soviet history, *harmonization* of history, normalization

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_219

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_219

Статья посвящена проблеме ресайклинга советской истории в российской прозе самого последнего времени. В ней рассматривается только одна характерная для этого процесса тенденция, которую, однако, на сегодняшний день можно считать одной из ведущих. Основанием для разговора о ней послужил объемный, очень разнородный и вместе с тем по-особому выделяющийся на общем фоне корпус текстов, если можно так выразиться, «премиальная литература». Речь пойдет о трех романах, посвященных периоду правления Сталина. Каждый из них представляет собой попытку «гармонизировать» советскую историю: сгладить противоречия, найти нечто позитивное даже в самом, казалось бы, неподходящем для этого сюжете.

This article focuses on the problem of recycling Soviet history in recent Russian prose. Only one tendency characteristic of this process is examined, which, however, today can be considered one of the most prominent. The basis for the conversation about it is the large, very heterogenous corpus of texts that at the same time stand out in a special way from the rest, "prize literature," so to speak. Three novels are discussed that are on the period of Stalin's rule. Each of these represent an attempt to "harmonize" Soviet history: to smooth out contradictions and find something positive even in the most, it would seem, unsuitable subject for this.

Предлагаемая статья посвящена вопросу о том, как советская история переосмысливается в российской прозе самого последнего времени. В ней рассматривается только одна характерная для такого рода ресайклинга тенденция, которую, впрочем, на сегодняшний день можно считать одной из ведущих. Основанием для разговора о ней послужил объемный, очень разнородный и вместе с тем по-особому выделяющийся на общем фоне корпус текстов, если можно так выразиться, — «премиальная литература». Институциональная сторона процесса выдвижения и присуждения премий (то, что Дж. Инглиш

1 Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990—2010-е годы).

в авторитетной монографии на эту тему назвал «культурной экономикой премий и наград» [English 2005: 4]), вне всяких сомнений, интересна, но сейчас речь пойдет не о ней, а о самих произведениях, проходящих определенную фильтрацию и, как следствие, составляющих специфический тип культурной продукции, — своего рода «ситуативный жанр», который формируется не писателями, а «премиальными» жюри².

В основу статьи положены результаты наблюдений над текстами, которые в 2019 году вошли в лонг-листы четырех активно действующих и, думается, самых значительных сегодня российских конкурсов: «Большая книга», «Национальный бестселлер», НОС и «Ясная Поляна». К началу исследования это был самый свежий срез премиальной литературы, насчитывающий около сотни произведений, преодолевших первый открыто афишируемый конкурсный порог. По такой «книжкой полке» вполне можно судить не только об одном, а о целом спектре показательных «трендов».

Попасть в лонг-лист важной литературной премии означает получить статус создателя более или менее успешного или, по крайней мере, обещающего произведения. Романы же, на которых мы остановимся, упоминаются не только в лонг-, но и в шорт-листах, что дает лишний повод говорить о публичном одобрении способа рассказывать о прошлом, который их авторы предпочли. По известности у читателей и популярности у критиков они занимают очень разные позиции, но сейчас нам достаточно того, что в результате выдвижения на премии все они, если несколько расширить рамки применения термина, уместились в «окно Овертона», то есть в зону приемлемого для публичной дискуссии.

Три выбранных из-за их наглядности нарратива посвящены периоду правления Сталина. Суть тенденции, которую они отражают, можно передать в двух словах: каждый представляет собой оригинальную попытку «гармонизировать» или, выражаясь более привычно, «нормализировать» советскую историю: сгладить противоречия, найти нечто позитивное даже в самом, казалось бы, неподходящем для этого сюжете. В постсоветском контексте такой подход к прошлому зафиксирован давно (см., например: [Калинин 2010]); со временем интерес к нему ничуть не потерял в актуальности [Эппле* 2021], и, конечно, он не специфически российский³. Интригу создает лишь то, какими не всегда самыми очевидными путями свой вклад в «гармонизацию» истории вносят очень разные во многих отношениях современные писатели.

Помимо тематической близости, эти нарративы объединяет еще и то, что можно назвать «аллегорической поэтикой». Весьма значительная часть совре-

2 Рассмотрение жанра в качестве института — практика, восходящая по крайней мере к началу 1940-х годов [Wellek, Warren 1942: 235]. Но если институциональная природа жанра в традиционном понимании видна не сразу, «премиальная литература» институциональна эксплицитно. Существованию привычных классификаций такое расширение понятия, если его допустить, ничем не угрожает. Оно просто позволяет предложить в дополнение к известным еще один взгляд на специфику культурного производства. В конце концов, если этимологически «расколдовать» этот термин, «жанр» всего лишь «вид», «род», «тип».

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

3 Термин «нормализация» приобрел популярность в ходе дискуссий по поводу исторической доктрины Э. Нольте [Nolte 1963]. В качестве особого способа ее достижения за счет различных «нарративных техник», которые «нейтрализуют» «моральное измерение» памяти, выделяют «эстетизацию» [Rosenfeld 2005: 17].

менной литературы, претендующей на статус «серьезной», как кажется, ориентируется именно на нее. Герои написанных в такой манере произведений, используя риторическую терминологию, служат примерами, иллюстрирующими какой-либо общий тезис, что отчасти напоминает «идеологический роман» Достоевского в трактовке Б.М. Энгельгардта [Энгельгардт 1924]. В результате помимо обычного «событийного сюжета» в них различим иногда более, иногда менее развитый «аллегорический сюжет» — постепенно развивающаяся аргументация в защиту некоторой мировоззренческой позиции или, по крайней мере, некоторых этических ориентиров, которые читателю предлагается выявить в качестве специфического интеллектуально-эстетического упражнения. Коль скоро согласно не оглашаемому, но известному по опыту правилам перед аудиторией ставится такая задача, мы тоже не будем их нарушать и попытаемся составить себе представление о «загадываемом» авторами смысле их текстов.

Не меньший интерес, впрочем, представляет собой и другая сторона, часто остающаяся за пределами внимания авторов, — этические пресуппозиции, на которых базируются их нарративы: то, что совсем не обязательно отрефлексировано, но всегда, хотя бы косвенно, находит в них выражение. Сами нарративы при этом можно рассматривать как риторическое средство, благодаря которому читателю «навязываются» [Booth 1961: I] определенные ценности. Если с точки зрения поставленной перед читателем первичной герменевтической задачи литература предстает интеллектуальным развлечением, то в риторической перспективе она оказывается делом очень серьезным — служит формированию идентичности и общественной консолидации. Вокруг чего, вокруг каких суггестивно выраженных идей, стремятся консолидировать читателя авторы рассматриваемых произведений и с помощью каких индивидуальных «тактик» письма они пытаются этого достичь? Таковы вопросы, которые в конечном счете нас будут занимать⁴.

Как известно, режим Сталина в позднесоветских подцензурных дискурсах, базировавшихся на фигуре умолчания, чрезмерно жестким не выглядел. Ситуация кардинально поменялась с перестройкой, но и сегодня, даже после очередного поворота в исторической политике, многие писатели отнюдь не склонны представлять СССР до 1953 года как бесконфликтную среду. Напротив,

4 Вообще принятый в этой работе подход к литературе можно условно назвать «риторико-аксиологическим» («риторическая критика», очень разная по своей направленности, в последние несколько десятилетий превратилась в активно развивающуюся область гуманитарного знания [Hart et al. 2018]). Он намеренно ограничен в своих задачах и не претендует на замену других. Его главная цель состоит в выявлении имплицитных ценностных иерархий, которыми осознанно или неосознанно манипулируют художники и которым они сами подчиняются. В полном согласии с установками «моральной антропологии» [Fassin 2012: 2] выявление ценностных иерархий ни в коей мере не означает выдвижения каких-либо этических или других требований кому бы то ни было, что кардинально отличает этот подход от любых прескриптивных форм критики — например, если вспомнить яркое, тоже этически ориентированное явление из истории отечественной культуры, от реальной «реальной критики» XIX века. Другое дело, что, как известно, в гуманитарном знании принципиально невозможно оставаться невовлеченным наблюдателем. Экпликация латентных смыслов и ценностных предпочтений, которые зачастую оказываются сюрпризом как для интерпретатора, так и для автора высказывания, сама по себе потенциально конфликтна.

о репрессиях зачастую пишут несколько детально, что литературу такого рода, исходя из интенций авторов, вполне можно назвать травматической. Травматичность, впрочем, зачастую не противоречит нормализации истории, а, напротив, как кажется, ее укрепляет.

Музей полопантеизма

Время действия в романе **Г.Ш. Яхиной «Дети мои»**⁵ растягивается на два десятилетия, с 1918 по 1938 год, хотя рассказ сопровождается еще и обращениями как в более отдаленное прошлое, так и кратким экскурсом в будущее героев.

С самого начала и до самого конца повествование Яхиной лишено какого-либо благодушия: автор разворачивает любовную фабулу на фоне жестокой революционной действительности. Между тем ближайшая предыстория характеризуется как «спокойная, полная грошевых радостей и малых тревог, вполне удовлетворительная. Некоторым образом счастливая» [Яхина 2018: 24].

Главный герой Яхиной, поволжский немец по фамилии Бах, молодой учитель, покидает общину вместе со своей возлюбленной Кларой — поскольку община не приняла отношений молодых людей, — чтобы поселиться в некотором отдалении, на хуторе, на другом берегу Волги. Персонажи, таким образом, выпадают из социума; даже время для них начинает течь по-особому, так как связь с реальным календарем постепенно утрачивается. Это один из базовых приемов в романе: «историческое», конкретное время автор в духе «неомифологической» поэтики или магического реализма подменяет «легендарным», символическим.

Беглецы заняты только собой, причем настолько, что даже продолжение рода представляется им не только ненужным, но и нежелательным. Случившееся однажды вторжение внешних сил в их убежище оборачивается полным крахом идиллии: во время бандитского нападения на хутор, которому герой противостоять не может, возлюбленная подвергается насилию.

После этого «Дети мои» превращаются большей частью в рассказ о регулярном насилии, осуществляемом прежде всего новой властью, хотя поначалу еще и реагирующим на него простым населением.

Завершаются же «Дети мои» фантасмагорически-аллегорической сценой, в которой погружающийся в Волгу герой видит дно реки, заполненное жертвами не только советской, но и всей российской истории: на дне Волги ему открывается бесконечная череда мертвых людей и животных, а также артефактов, причем нетленных.

Иными словами, насилие, жестокость и конфронтация составляют основу «событийного сюжета» в романе Яхиной, как будто располагая читателя к страху перед советской историей и ее отторжению, — если, разумеется, считать, что насилие должно отталкивать. Но не только «событийный сюжет», как уже отмечалось, важен для автора. Вокруг «легендарной» хроники Яхина выстраивает специфическую «историософию», в свете которой террор выглядит несколько по-другому.

5 Г.Ш. Яхина родилась в 1977 году. Роман впервые опубликован в 2018 году. В 2019 году вошел в длинные списки «Национального бестселлера» и «Ясной поляны», занял третье место среди победителей «Большой книги» сезона 2018—2019 годов.

Помимо героя-маргинала, располагающегося на самой нижней ступени социальной лестницы, писательница довольно много внимания уделяет персоне, занимающей высшую позицию в государстве, то есть Сталину. Сталин Яхиной обладает чертами, которыми его наделяют довольно часто. Он исключительно подозрителен, ему невозможно противоречить — лучше предугадывать его желания даже в мелочах. «Каноническому» портрету сопутствует целая цепь аллегорических событий, среди которых особое место занимают столкновения «вождя» с животными — с рыбами и собаками. Сталин кормит карпов, персонифицируя их и обращаясь с ними так же, как с людьми: поощряет самого ретивого — того, что хватает кормящего за палец, а потом его же требует изжарить. Несколько позже диктатор проделывает тот же опыт со стаей одичавших собак и тоже подвергается нападению, только более опасному. Укротить собак ему не удастся, но совершенно очевидно, что укротителем, причем много более успешным, он является и по отношению к людям — прежде всего к тем приближенным, кто приводит в действие механизмы террора.

Эта развернутая аналогия представляет собой лишь одно из звеньев в цепи фигуративных идентификаций — отождествлений и противопоставлений, — в которой наиболее отчетливо выражается специфика авторской аксиологии по отношению к теме повествования, то есть к отечественной истории.

Помимо прочих, рядом со Сталиным в романе присутствуют две фигуры. Одна крайне известная — Гитлер. Другая малоизвестная — Андрей Петрович Чемоданов⁶, обучающий Сталина игре на бильярде в промежутках между делами государственной важности.

В выраженных текстуально оценках Гитлер явно проигрывает Сталину уже потому, что он наделяется мелкими негативными коннотациями, дискредитируется по принципу *ad hominem*. В противоположность советскому диктатору фюрер, например, истеричен: «Гитлер — безумец, истерик и несомненный демагогический гений...» [Там же: 458]. Тогда как Сталин, даже несмотря на присущий ему внутренний страх, внешне спокоен и характеризуется в подавляющем большинстве случаев либо нейтрально, либо в мелиоративных терминах: каким бы он ни был, он прежде всего — Яхина постоянно повторяет это слово — «вождь».

В то же время в пространстве «событийного сюжета» Гитлер остается в романе единственным равным политическим соперником Сталину, против которого советский диктатор пока еще только учится в прямом и метафорическом смысле слова играть. Помогает же ему в этом бильярдный гений Чемоданов. Во время одной из партий Сталин наконец одолевает своего учителя искусству гонять шары и одновременно, представляя на месте Чемоданова Гитлера, обретает некое чувство — «кураж», — которое, по уверению автора, подарит ему неоспоримое превосходство над настоящим врагом в предстоящей большой войне. В том же, что война состоится, сомнений у Сталина Яхиной нет, что, если помнить историю, делает его прозорливым (мелиоративная риторика) политиком. Войну как мотив и топос Яхина, таким образом, использует в качестве этически значимой величины, с помощью которой оценивается вся деятель-

6 В биографической литературе о Сталине, как и в воспоминаниях о нем, имени Андрей Петрович Чемоданов обнаружить не удалось. Сюжет, возможно, восходит к публикации в популярном журнале [Васильев 2004].

ность Сталина, включая репрессии и даже прежде всего репрессии, поскольку они занимают большую часть внимания писательницы.

Форма оценки политики Сталина, выбираемая Яхиной, предполагает не эксплицитное этическое суждение, а тактику ухода от такового. Ключевой фрагмент текста, содержащий манифестацию авторской позиции по отношению к ней, не дает возможности однозначно сказать, кому принадлежит мысль об оправдании репрессий. Подобного рода неоднозначности характерны для различных случаев «текстовой интерференции» — в том числе и для нарративов, где решающую роль играет несобственно-прямая речь, которая в данном случае используется:

Очертания же третьего крыла были видны лишь самому вождю: оно было задумано для существенного прореживания и обновления партийной элиты — бывших соратников, чья преданность поизносилась за два послереволюционных десятилетия. Только очистив организм от болячек и хворей, можно рассчитывать на победу в неминуемо приближавшейся войне.

Нарком разделял озабоченность вождя... [Там же: 461].

Перед нами внутренний монолог персонажа при отсутствии всякой достоверной возможности судить, насколько с персонажем солидаризируется автор⁷. Легко опознаваемый как общее место аргумент: «Только очистив организм от болячек и хворей, можно рассчитывать на победу в неминуемо приближавшейся войне», — выражен четко и безоценочно. Иными словами, мы сталкиваемся с «гигиенической метафорой»⁸, не известно кем, автором или героем, культивируемой, слишком характерной для дискурса террора, когда необходимо дискредитировать жертву этого террора и, «расчеловечив» ее, представить как врага.

Так амбивалентность в выражении этической позиции выводит действия Сталина Яхиной из разряда безусловного, наибольшего зла. Абсолютным злом, судя по всему, остается, как очевидный враг, Гитлер, — персонаж эпизодический и играющий служебную роль. Мысль о будущей войне тоже возникает в романе как довод, понадобившийся лишь тогда, когда автору нужно вынести этическую — не обвинительную и уже поэтому апологетическую — оценку Ста-

7 Несобственно-прямая речь — одна из форм «текстовой интерференции» [Шмид 2008: 192], «фрагменты письменного или устного текста», «вызывающие вопрос, кто “в действительности” говорит (думает/воспринимает)» [Hodel 2001: 49]. Иными словами, мало того, что автор, согласно распространенной точке зрения, всегда «прячется» за нарратором, делегируя ему функцию рассказывания и суждения, — в случае такой «интерференции» от суждения отстраняется (писателем) еще и нарратор. Вообще говоря, сегодня нарратология активно задумывается над релевантностью концепции «вездесущего повествователя» [Boyd 2017; Patron 2021]. В пике концепции «смерти автора» обсуждается «смерть нарратора» [Kawashima 2021]. Согласно альтернативной теории «опционального нарратора», в рассматриваемых произведениях последний несомненно имеется только в одном из романов. Это рассказчик от первого лица. Свежий подход активно дискутируется, но и вне зависимости от того, насколько он оправдан, имеет смысл учитывать, что награждают или осуждают не нарратора, не «маску». Поскольку в разных высказываниях одно и того же писателя его позиции варьируются и могут даже противоречить друг другу, при интерпретации, конечно, удобно говорить о мнениях и оценках «имплицитных авторов» (implied author, official scribe, the author's second self) [Booth 1961: 71]. Но художественное произведение в любом случае остается высказыванием или, точнее, одним из высказываний конкретного реального лица.

8 О роли «гигиенической» метафоры в советской пропаганде см.: [Богданов 2009; Starks 2008].

лину. Такова интенция автора, если под последней понимать выбор, который писатель совершает при создании текста.

Другим оппонентом диктатора в романе оказывается поволжский немец Бах, что прочитывается, правда, только на аллегорическом уровне сюжета: герои никогда не встречаются. Располагающиеся на противоположных концах социальной лестницы, персонажи изначально противопоставлены, но этот бросающийся в глаза антагонизм опять-таки не столь однозначен. В ходе повествования он снимается.

Роман «Дети мои» по своей жанровой сути — модернизированное житие: рассказ о движении отшельника к некоторой жизненной истине. Все, что происходит в романе с этим героем, уже поэтому раздваивается на событийный и аллегорический планы. Бах начинает свой отшельнический путь со служения единственной женщине — Кларе. Высшей степени его чувство достигает в тот момент, когда умершая после родов Клара помещена в ледяной сарай и герой осознает, что он всегда стремился именно к этому — смотреть на нетленную возлюбленную. Фраза «*Verweile doch! Du bist so schön!*» здесь просто напращивается. Вместе с тем теперь герой остается с ребенком на руках.

Испытывая поначалу самые неприязненные чувства к плоду нежелательной беременности, Бах постепенно целиком сосредоточивается на заботе о нем. Вскоре в доме появляется еще один ребенок — беспризорник, который тоже поначалу не вызывает приязни у Баха, но постепенно и он приживается на хуторе. Теперь герой служит двум детям.

Аллегоризм ситуации проявляется сразу, если только сопоставить пертурбации, происходящие с персонажами, с социальными процессами, на фоне которых развивается семейная коллизия. Пришельцы, ограбившие хутор и разрушившие идиллию Баха, никакими привлекательными чертами не наделяются, и тем не менее — что может лишь на первый взгляд показаться странным — автор становится их апологетом. Их приход объясняется обстоятельствами хаоса: в банде есть и бывший господин, офицер, и явно деклассированные «элементы». Если с учетом этого прочесть изнасилование как синекдоху, то окажется, что ребенка Баху, забрав одновременно возлюбленную, принесла пограничная ситуация разрушения старого и начала нового порядка, то есть «варварство», «вихрь», обезличенная сила истории. Последнее напоминает дискурсивную ситуацию конца Серебряного века: если Д.С. Мережковский предвещал пришествие «хама», сопротивляясь ему, то А.А. Блок пытался принять это пришествие, воплощенное им в конкретных двенадцати персонажах.

Беспризорник, появляющийся в доме Баха, тоже явление нового мира, так что Бах начинает служить не просто детям, а отпрыскам революции и модернизации, причем отдает себя этому делу беззаветно — сначала на хуторе, затем в детском доме, куда забирают детей, а затем в других, более отдаленных местах.

Автор связывает Баха, детей и революцию демонстративно. Свой «контракт» с советской властью герой заключает сразу после потери возлюбленной: чтобы добыть молока для грудного ребенка, он сочиняет сказки, которые местный активист использует для агитации за новый режим среди бывших соседей героя⁹. В финале же Бах обустроивает под детский дом и свое собственное прибежище.

9 «Сказки» отсылают к изданию: [Лерд 1935], что, правда, писательница не скрывает. В книге, в частности, упоминается «сказитель» Гофман — однофамилец одного из героев Яхиной.

Наконец, закончив свою миссию — вырастив своих подопечных и соорудив общий дом для других детей, — он с готовностью («Я готов» [Там же: 484]) принимает на себя участь одной из «щепок», якобы необходимой жертвы истории, чтобы закончить свою жизнь в лагере. Таким образом, взбунтовавшийся против собственной этнической общины в начале, в конце романа Бах превращается в убежденного строителя нового, советского мира и в «зека» одновременно.

Забыв о себе, он строит порядок, в котором ему самому места нет. Даже двое его воспитанников, оказавшись в детском доме, вскоре перестают о нем думать. В романе Яхиной дети счастливы, общаясь со своими сверстниками, и им больше никто не нужен. В ключевых «сценах счастья» рядом с ними взрослых нет: «По блеску в глазах чувствовал: здесь они счастливы» [Там же: 437]; «Смеялись, торопились, сталкивались лбами и смеялись вновь. Взрослых — не было» [Там же: 430]. Говоря по-другому, автор разворачивает перед читателем настоящую утопию детства и детского дома.

Именно в роли беззаветного служителя новому режиму Бах уравнивается со Сталиным: один с готовностью жертвует другими ради некоего единства, другой — без колебаний жертвует собой (как сказал бы культовый советский герой Юрий Деточкин: «А вместе — делаем общее дело: ты по-своему, а я по-своему»).

Конечно, за пределами этой риторической схемы остаются многие детали, но главное все же именно в ней. Если после попытки аллегорического прочтения вернуться к ценностной иерархии, которую автор романа стремится навязать¹⁰ читателю, то ее можно очертить приблизительно так. Дети, представители будущего мира, занимают в ней высшую позицию. Тогда как мать девочки пригодна быть лишь носительницей плода, как иногда говорится, — «сосудом»: автор расстаётся с героиней, как только миссия рождения выполнена. Сталин ценен тем, что обеспечивает социальное единство перед общим, согласно логике повествования, врагом. Но и готовый к жертве репрессированный Бах ценен тем же. Два персонажа борются за высшую позицию в ценностной иерархии, при том что диктатор все же уступает первое место жертве.

В этом несложно убедиться, еще раз обратив внимание на «анималистический код» в романе. Не только Сталин у Яхиной, но и Бах сталкивается с дикими животными. В одном из эпизодов, блуждая по степи, герой встречается со стаей волков. Волчья стая движется по равнине, приближается к Баху, но вместо того чтобы напасть на него, просто «обтекает» его со всех сторон. Иными словами, если в сравнении персонажей отталкиваться от дара укрощать животных, Бах (своего рода Франциск Ассизский или Егорий Храбрый) в негласном состязании с диктатором выигрывает. Наконец, разделяет лидера и аутсайдера символика эмоций: Бах, крайне боявшийся потерять возлюбленную, к финалу избавляется от страха (он достигает состояния равнодушия, «нирваны»), тогда как Сталин, напротив, хотя и скрывая это от других, испытывает страх постоянно. В итоге активная этика тотального насилия в романе несколько проигрывает пассивной этике жертвенности. Но в риторическом и дидактическом планах это означает одно: Яхина (как имплицитный автор конкретного романа, если угодно) учит смирению.

В отечественной литературе такая философия уже популяризировалась, возможно с наибольшей наглядностью, А.П. Платоновым. В «Чевенгуре», на-

10 У. Бут в своей «Риторике художественной литературы» использует выражение «impose upon» для описания подобных ситуаций [Booth 1961: 1].

пример, представляющий революцию герой расстреливает своего классового врага «буржуя», а «буржуй» при этом помогает ему советами: «А ты возьми-ка голову мою между ног да зажми...» [Платонов 2011: 314]. Персонажи, принимающие на себя роль «шлака» истории, должны уступить свое место детям, родившимся при новом порядке, — тоже платоновский повтор расхожего лозунга «дети — будущее», хотя абсолютных оснований считать, что в случае Яхиной перед нами осознанная ориентация на Платонова, конечно, нет.

В романе Яхиной, казалось бы, не много сказано о религии: явно религиозны поволжские колонисты, с которыми протагонист расстается в начале. Но такая скупость еще не говорит о том, что роман совершенно «атеистический». Как и для многих других современных отечественных писателей, для Яхиной это важный идеологический и, соответственно, риторический ресурс.

Финальная сцена в «Детях моих» — та, где герой погружается в Волгу, — без труда прочитывается как манифест пантеизма — гимн природе, которая уравнивает и включает в себя всех и вся, своих и чужих, друзей и врагов. Утопая в Волге, наблюдая историю и постигая ее истину, герой чувствует, что он одновременно сливается со всей землей: «Пальцы ног его несло в тихие заводы Шексны и Мологи... Волосы — разметались по Ахтубе, концами макнувшись в Каспий. Бах растворялся в Волге» [Яхина 2018: 483]. Иными словами, перед нами лишь альтернатива более типичной для российских условий разновидности религиозного дискурса — христианского.

Вернемся еще раз к тождеству двух персонажей, агрессора и жертвы. Иметь близость с землей — прерогатива не только Баха, но и Сталина. В одном эпизоде Сталин, летящий на самолете, живописуется следующим образом: «Страна лежала перед ним, как прекрасная женщина, давно и страстно любимая, но лишь мгновение назад впервые обнажившаяся» [Там же: 278]. Оба персонажа в этом отношении вновь близки. И вновь приходится отмечать, что та же метафора любви к стране, земле и вселенной как к женщине, в которой можно раствориться, в свое время культивировалась Платоновым, главным образом в 1920-е годы. Как и у Платонова, она чрезвычайно напоминает близкий «софиологии» Вл. Соловьева полопантеизм (эротический пантеизм) В.В. Розанова — если вспомнить характеристику, которую давал воззрениям своего современника А.И. Введенский.

Осознанно или нет, но Яхина повторяет не только саму идею тождества, предлагаемую представителем ранней советской культуры и унаследованную им, в свою очередь, от интеллектуалов Серебряного века, но и подкрепляющую эту идею риторику.

Геополитика эроса

Для автора романа **«Рай земной» С. Афлатуни**¹¹ репрессивное прошлое, казалось бы, явление негативное. По крайней мере, один из его центральных

11 Настоящее имя автора Е.В. Абдуллаев (р. 1971). Псевдоним Сухбат Афлатуни, скорее всего, персидско-таджикского происхождения. Словосочетание «Диалоги (беседы) Платона» переводится на таджикский язык как «Суҳбати Афлатунӣ» (благодарю за подсказку А.И. Пылева, СПбГУ). Роман впервые опубликован в журнале «Октябрь» в 2018 году (№ 7, 8), вошел в короткий список премии «Большая книга» сезона 2018–2019 годов.

героев — хоть и не самый главный — целиком погружен в работу по разоблачению преступлений репрессивного режима. В целом же это взгляд из современности на советскую историю начиная с 1930-х годов. Действие романа завершается в начале 2000-х — в финале звучит выпущенный в 2004 году «Черный бумер» Сереги. Главная героиня «Рая земного» Плюша проживает детство и молодость в культуре Б — если, в отличие от Вл. Паперного, просто нумерующего периоды советской истории, явно привязывать их к именам действующих правителей. Вместе с тем в романе присутствуют важные персонажи второго плана, относящиеся к поколению, вышедшему из культуры С, то есть культуры Сталина. В идейно-этическое столкновение между ними вовлечена главная героиня. Таков «событийный сюжет». Следуя уже опробованной герменевтической технике, нам остается лишь посмотреть, как он интерпретируется автором на иносказательном уровне.

Поначалу главная коллизия развивается в рамках межличностных отношений, затрагивающих проблематику скорее гендерного, чем историко-политического характера. Двух героинь, подруг, Плюшу и Натали, связывает нетипичное для сверстниц отношение к мужчинам. Они не рвутся замуж, и вообще отношения с «сильным полом» у них складываются непросто. Вместе с тем они противоположны характерами: если Плюша — интроверт, Натали очень активна и общительна и совсем не прочь пользоваться радостями жизни, если не считать сексуальных.

В крайней степени обнаженности «гендерный» конфликт проявляет себя в истории Натали. Однажды, когда Натали возвращалась домой с вечеринки через пустырь, ее подстерег и изнасиловал некий Гриша. Сильная по натуре Натали, впрочем, горевала недолго, научилась карате, подстерегла и избива Гришу до потери сознания, только в последний момент удержавшись от искушения лишить его признаков мужественности. Гриша, в свою очередь, выйдя из больницы, продолжил преследовать Натали. Конфронтация окончательно разрешилась только после смерти мужчины по не зависящим от женщины причинам.

Линия Натали и Гриши — типичная *gare-revenge story*, сюжет о мести женского персонажа своему обидчику. Но в него вложен еще и другой смысл, который проявляется лишь к концу романа.

У Плюши общение с мужчинами выстраивается по-другому. Она тяготеет к искусству, к интеллектуалам-гуманитариям, причем не к своим ровесникам, а людям более старшего возраста. В результате Плюша неожиданно для себя оказывается в ситуации выбора между двумя мужчинами-наставниками, людьми разных поколений, которые, будучи долгое время друзьями и даже соавторами, неожиданно рвут все отношения, причем дело заканчивается прилюдной пощечиной.

Так в повествование прорывается политический и исторический конфликт, связанный с темой репрессий: более молодой историк (представитель генерации Х—Б) открывает, что его коллега (человек генерации С) причастен к расстрелу польского населения, проживавшего в городе до конца 1930-х годов.

Еще не зная о причинах ссоры, Плюша постепенно начинает отстраняться от скомпрометированного героя, переходя на сторону негодующего правдоискателя. Сюжетно это выражается в том, что она переводится из искусствоведа в историки-архивисты и вместе с новым руководителем участвует в расследовании массового убийства.

События у Афлатуни представлены большей частью с точки зрения Плюши, «профанного», не все понимающего героя, то есть в такой манере, которая позволяет уйти от вынесения этических суждений по поводу поступков персонажей и событий реальной истории. В его тексте, как и у Яхиной, нет четких маркеров, которые бы проясняли точку зрения нарратора, а, следовательно, и автора — как «имплицитного», так, в конечном счете, и «биографического». Только в отличие от «Детей моих» в «Рае земном» авторская позиция размывается не за счет различных форм текстовой интерференции, а благодаря особой организации сюжета.

После некоторого периода успешной деятельности у героя-правдоискателя, расследующего преступления сталинизма, начинают возникать трудности. Появляется новое начальство, которое в отличие от него считает: «Не нужно представлять, что одни были только палачами, а другие только жертвами. Надо показывать все комплекснее, шире» [Афлатуни 2019: 196]. Позиция героя, как и позиция его начальника, очевидны в своей непримиримости. Но совсем иначе обстоит с точкой зрения автора.

На первый взгляд, своего героя-правдоискателя Афлатуни воспринимает положительно — уже в силу того, что герой восстает против обнаруженной подлости и что его правоту чувствует главная героиня. Это дает повод думать, что Афлатуни этически солидаризируется и в данном смысле идентифицируется с пытливым историком, стремясь привлечь на его сторону читателя.

Закрепляется превосходство историка-архивиста над искусствоведом-доносчиком, как и у Яхиной, при помощи аргумента *ad hominem*, правда не благодаря противопоставлению персонажей по типу личности (истерический — параноидальный), а с акцентом на возраст. Афлатуни подчеркивает, что у его героини, пока ничего не ведающей Плюши, вызывают дискомфорт признаки старости, которые она однажды начинает замечать у своего первого наставника («Когда он первый раз приобнял Плюшу, ее испугал резкий запах табака и старости» [Там же: 26]). В предлагаемой автором перспективе он хуже уже потому, что заметно старше и ближе к смерти. Ко всему прочему, если между Плюшей и первым наставником все же возникает физическое влечение-отторжение, то ее связь с архивистом исключительно интеллектуальна или, иначе, «духовна». Впрочем, эта старательно прочерчиваемая шкала оценок не единственная и не доминирующая в романе. Карты смешивает аллегорический сюжет, которому она явно противоречит.

Как мы помним, Гриша насилует Натали. Однако, как и в случае с подобным эпизодом у Яхиной, это еще не все. Это не просто насилие, а насилие с «историософским» подтекстом. Афлатуни как бы между делом упоминает, что Натали — корнями русская, из казачества, в то время как Гриша оказывается поляком. Читатель узнает это из слов родного брата героя: «Поляки мы. — Антон слегка замедлил ход. — Поляки...» [Там же: 44]. Более того, Гриша настигает Натали не просто на каком-то пустыре, а в поле, где находится захоронение его расстрелянных в 1930-х годах соотечественников. Половой акт на могиле — мотив не частый как в русской, так и польской литературе, но сегодня набирающий популярность. Ясно, что в силу сакральности места он нагружен особой символической значимостью.

Реванш поляков трудно признать успешным, но и абсолютно бесплодным его тоже назвать нельзя. Ребенок на этот раз не рождается, однако между героями после встречи возникает «садомазохистическая» связь, с обрывом ко-

торой Натали чувствует явное чувство утраты, а узнав о смерти своего обидчика тут же предлагает старшему брату Гриши жениться на ней. Если перевести разговор в термины геополитических абстракций — русская предлагает заключить семейный союз поляку. Но даже после такого несколько неожиданного хода «русско-польские» отношения не перестают оставаться отношениями любви-ненависти: в ответ поляк предлагает русской съесть тарелку супа, в которую вываливает стакан соли, и в конце концов они, мучаясь от тошноты, съедают суп вместе. Дело заканчивается то ли браком, то ли сожигательством, причем автор оставляет шанс думать, что насильник Гриша не умер, а лишь сказался собственным братом.

Идея единства между русской и польской нациями подается в романе и под другим соусом — с помощью антонимичной эротике танатологической метафоры. Перед смертью от болезни Натали требует у своей подруги рассеять ее прах над пустырем, где похоронены поляки. В смерти, в природе, убеждает таким образом Афлатуни, все равны, используя как аргумент уже знакомую нам по роману Яхиной концепцию эротико-танатологического пантеизма.

Добавить к финалу остается немного. В отличие от Яхиной, в романе Афлатуни окончательная гармония достигается в рамках религиозного, но более ожидаемого из контекста христианского дискурса. В самом конце романа возле пустоши, где погребены репрессированные поляки, решено построить две часовни — русскую и польскую, а между ними разбить сад. Так Афлатуни создает тот самый «рай земной» (с аллюзией на Розанова) — место всеобщего примирения или, точнее, место, где закрепляется надежда на межнациональную гармонию. События описываются с точки зрения Плюши, все более напоминающей в своей отрешенности от земного монашку или святую. Таким образом, читатель снова, как в романе Яхиной, сталкивается с метафорической аргументацией, отсылающей к философии Вл. Соловьева, только к другой ее части — к идее примирения церквей.

Несмотря на активную роль героя-правдоискателя, расследующего совершенное его соотечественниками преступление, мысль о покаянии или признании вины в романе практически не артикулируется, или, точнее, она подавляется тезисом о примирении. Так что в центре внимания автора романа в конечном счете оказывается попытка изжить последствия травмы, но только предпринимаемая не жертвой, не поляками.

Телеология «хоррора»

Если иметь в виду фабулу, ни о каких компромиссных отношениях между protagonistом и окружающей его советской действительностью в связи с книгой **Н.В. Кононова «Восстание»**¹², которая станет для нас последней иллюстрацией общей тенденции, говорить не приходится. Главный герой Кононова, он же рассказчик, с самого начала и до самого конца остается противником всего красного и большевистского. Более того, как бы ни оценивать этот «документальный» по определению самого автора роман с точки зрения исто-

12 Н.В. Кононов родился в 1980 году. Роман опубликован в 2019-м и тогда же вошел в длинные списки премий «Национальный бестселлер» и «Большая книга», а также в короткий список премии НОС.

рической достоверности, в жанровом отношении он во многом представляет собой «хоррор» — не фантастический, а «миметический», лагерный и военный, «хоррор», лишь изредка перемежаемый «бытовой» прозой, мелодраматическими фрагментами и эпизодами «экшн». Фантазмагориям тоже находится место в романе — во снах главного героя, но по насыщенности кошмарами, сны не идут ни в какое сравнение с живописуемой в нем реальностью.

Чтобы лучше представить себе специфику этого нарратива, удобно снова вспомнить о книге Яхиной. В отнюдь не благостных «Детях моих» сохранены даже мертвые, тогда как в «Восстании» в тех случаях, когда живых не разрезают на части и не пытаются съесть, им уготовано медленное физическое разложение: голод, холод, пытки и болезни.

В первой части романа хоррор главным образом диегичен, а не миметичен, если различать два этих модуса по степени детализации. Кононов ведет советскую историю от установления большевистской власти, от продразверстки и реакции на нее: «Спустя несколько минут один взял винтовку, отодвинул других и выстрелил ему в голову. Труп оставили в снегу и собаки до вечера растаскивали его мозги» [Кононов 2019: 20]; «...красные привезли баллоны с хлором, обложили лес и крутанули вентили» [Там же: 21]. Но в начале «хоррор» все же «пунктирен», нарратор и вместе с ним читатель пока еще дистанцированы от событий.

После того как ситуация несколько выравнивается — военный коммунизм и продразверстка отменены, а новая волна репрессий только надвигается, — о себе громче заявляет «поэтика террора»¹³, реализуемая на фоне других, довольно разнообразных, жанровых стратегий — от бытовой и семейной драмы до романа воспитания.

«Хоррор-повествование» возвращается в роман тогда, когда герой оказывается на фронте в центре военных действий. «Гаршиновская» интенция продемонстрировать все ужасы войны здесь очевидна. С одной стороны, Кононов эксплицирует переживания своего героя: «На меня напал ужас...» [Там же: 75]. С другой стороны, автор наполняет текст патологоанатомическими подробностями: «Части лица этого человека двигались отдельно друг от друга, бровь и щека дергались вниз, рот прыгал, словно умирающий причитал, левый глаз выпал и покачивался на скользкой мышце...» [Там же: 76] и т.п.

Схожая стилистика сохраняется и после того, как рассказчик попадает в плен. В немецком концлагере русских не кормят, у них нет жилья, что разобщает людей, лишая их скопления признаков социальности и даже превращая наиболее слабых духом в каннибалов.

Вместе с тем «хоррор», что уже не является сюрпризом, служит не только для создания острого сюжета, а участвует в оформлении определенной концепции истории.

Несмотря на то что сам герой — человек не верующий или, по крайней мере, формально не верующий, аллегоризм романа укоренен в религиозной символической: «...я почувствовал, что речь не о людях... а о силах, которые кто-то выпустил из-под земли... Я представлял эти силы как серых ангелов со вздыбленными волосами на иконах у бабушки Фроси (выделено мною. — В.В.)» [Там же: 29]. «Сероликие» ассоциируются у героя с чекистами, хотя советские орга-

13 Если в духе А. Радклиф отличать «террор» от «хоррора» как намек на приближение страшного или отвратительного от их непосредственного наблюдения.

ны насилия маркируются в романе и красным цветом. Внешний враг, немцы, — черным. Но сами по себе тонкости колористического кода не существенны. Важнее, что социальная и политическая история в конечном счете получает, если понимать этот термин широко, «теософское» толкование: «реальный» ужас, который так скрупулезно живописует автор, — то, что совершают по отношению друг к другу люди, — мотивируется, по сути, воздействием вытесненных за пределы социального и политического измерений инстанций.

Сам герой, не принадлежа ни к «серым», ни к «красным», ни к «черным», тоже лишь пребывает между ними. У него своя этика, своя стратегия поведения, определяемая необходимостью сопротивляться и тем, и другим. Он примыкает то к одной, то к другой стороне, выбирая из двух зол кажущееся в данный момент наименьшим.

Не только картины ада, но и просветы в жизни героя имеют символическое значение, хотя, возможно, эффект, который производит их чередование, не во всем просчитан. В определенный момент, посреди мытарств между «красными» и «черными», герой оказывается на нейтральной территории. Это происходит в конце войны, когда он бежит из немецкого плена в Бельгию.

Здесь герой получает возможность обеспечить себе нормальный с точки зрения материальных благ уровень существования. Более того, встречает и влюбляется в женщину, которая отвечает ему взаимностью. В Бельгии герой достигает того состояния, с которым он никогда ранее не сталкивался. Окружающая социальная среда бесконфликтна, он свободен, волен ехать куда угодно, а поскольку он работающий и всегда был прекрасным специалистом в целом ряде технических областей, хорошая и спокойная жизнь ему и его новой семье обеспечена. Выражаясь фигурально (но все же в соответствии с логикой самого романа), сбежав из «ада», герой наконец оказался в «раю».

Если оборвать чтение на этом моменте, может сложиться впечатление, что «Восстание» выпадает из ряда, намеченного романами Яхиной и Афлатуни. Однако следующий поворот сюжета разоблачает в нарративе Кононова одну из реализаций уже четко обозначившегося инварианта. Несмотря ни на что, Кононов, как и авторы двух рассмотренных выше «премиальных историй», всего лишь «гармонизирует» прошлое. Дело в том, что, едва достигнув «рая», герой Кононова тут же возвращается в «ад». Рассказчик принимает решение вернуться в СССР, потому что чувствует необходимость найти своего отца, несмотря на то что шансы на это с очевидностью призрачны (еще в само начало романа ему прозрачно и не один раз намекают, что отец расстрелян) и хочет повидаться с другими близкими родственниками (большинство из которых, как очень скоро выясняется, уже раздавлены «красным колесом»). Не удивительно, что после возвращения на родину он оказывается в лагере для бывших военнопленных в Норильске, где через несколько лет и становится одним из основных участников восстания, давшего название роману.

Оставим в стороне вопрос о том, что называют «психологией героя», задержав внимание снова лишь на иерархии ценностей, которая представлена в произведении. В самом низу этой иерархии окажется обретенная в «раю» семья героя — любимая женщина, тоже русская, из перемещенных, и ее дети, — поскольку, герой забирает ее с собой в СССР: зная, что СССР — территория «серых» и «красных», рассказчик готов ими рисковать ради встречи с другими родственниками. На верхушке пирамиды окажется (мертвый) отец и одержимое желание вернуться. Но возвращение и означает примирение с «адам», с со-

ветской историей: оторвавшийся от нее герой, как выясняется, существовать без нее не может, то есть опять-таки находится с ней в своего рода «садомазохистической» зависимости.

Окончательную точку в нормализации советской истории автору в который раз помогает поставить религия. В конце романа герой, оставаясь вроде бы неверующим, получает «успокоение» в одном из далеких и безлюдных уголков России неподалеку от старообрядческой общины. Автор закольцовывает религиозный сюжет, поскольку упоминаемая ранее бабушка Фрося, у которой герой позаимствовал свой аллегорический лексикон, тоже была из старообрядцев.

За всеми этими нюансами на самом деле проглядывает хорошо в отечественной традиции тезис о примирении с родиной вопреки чему бы то ни было — от лермонтовского «люблю отчизну я, но странную любовью» до «еду я на родину... а она нам нравится» Ю.Ю. Шевчука.

* * *

Этическая нормализация социального кризиса, если иметь в виду отечественную традицию нынешнего и прошлого веков, — отнюдь не инновация последнего времени. Схожая ситуация наблюдалась в 1920-е годы. Многие писатели, как и представители других искусств, пытались говорить о революции и Гражданской войне, не цензурируя, а, напротив, эксплицируя «дискурсы хоррора». Из значимых литераторов, чьи имена в связи с этим вспоминаются моментально, — И.Э. Бабель, Б.А. Пильняк, А. Веселый, упоминавшийся выше А.П. Платонов, В.С. Гроссман, В.Я. Зазубрин... «Объективность»¹⁴ привлекала как риторическое средство самоидентификации в условиях нового порядка по имплицитной логике, которую можно было бы выразить словами «принимаю, несмотря на то что мне все известно...» Но если в хаосе 1920-х выбор такой стратегии для многих оказался выигрышным, то Сталина он явно не удовлетворил: Сталину потребовалась красивая история, и «объективизм» уступил место соцреалистическому камуфляжу и патетике.

Нечто подобное происходит и сейчас: нормализация истории, включая историю массового насилия, оценка ее как этически приемлемой, — предложение, с которым современные писатели успешно выходят на рынок культурной продукции. Такова экономическая сторона осуществляемого ими культурного ресайклинга, но одновременно, конечно, еще и этическая, и социально-политическая.

Какого типа аргументация позволяет современным писателям осуществить «примирение с историей», достаточно очевидно. Во-первых, она основана

14 Сам по себе «объективный» стиль письма, разумеется, ни хорош, ни плох. Это просто прием. В то же время хочется снова присоединиться к точке зрения Бута, который отмечал, что, каким бы безразличным ни пытался казаться автор, «читатель будет неизбежно создавать для себя портрет “официального автора” (official scribe), который писал в такой манере, и, конечно, этот “официальный автор” никогда не будет нейтральным по отношению ко всем ценностям», на которых писатель тайно или явно останавливает свой выбор [Booth 1961: 71]. Бут связывал появление «объективного» (безразличного, «как в науке») письма в поэзии с Китсом, а в прозе — с Флобером, причем тут же дезавуировал возможность такового быть нейтральным, анализируя Чехова [Ibid.: 68–69].

на явной или имплицитной адресации к религиозности — современная литература активно включена в процесс десекуляризации культуры, в свое время удививший одного из первых исследователей ресайклинга на постсоветском пространстве С. Лурман [Luehmann 2005].

Во-вторых, при всей несхожести повествований у Яхиной, Кононова и Афлатуни мотив смерти становится ключевым доводом при попытке гармонизировать прошлое. Этот устойчивый танатологический интерес поддается различным формам рационализации. Он может, например, быть объяснен тем, что авторы в качестве этической пресуппозиции опираются на «социологический» тезис о приоритете существования рода над существованием индивида, или, допустим, на религиозный догмат о том, что земная жизнь лишь подготовка к вечной жизни. Но в любом случае топика смерти важна для писателей и как риторическое средство, и в своей самооценности.

Наконец, идея всепрощения и гармонии подкрепляется эротической мотивикой, комбинирующейся с идеей жертвенности: в жертву приносится конкретный человек для демонстрации приоритетов некоего воображаемого сообщества.

Соберем еще раз выявленные ключевые слова-лозунги, то есть высоко ранжируемые культурные ценности и одновременно принципы этической программы, суггестивно предлагаемые читателю премиальными писателями: это жертвенность, смирение, смерть и религия.

Рассмотренные выше романы отнюдь не единственные в своем роде. Даже если иметь в виду лишь все те же премиальные тексты 2019-го года, только ограничения в объеме работы вынуждают остановить обсуждение других, не менее красноречивых примеров из этого корпуса. Остается вспомнить, что несколько раньше, в 2014 году, первый приз «Большой книги» был присужден З. Прилепину за роман «Обитель» [Прилепин 2014], где попытка примиренческой, а следовательно, апологической риторики по отношению к политике концлагерей, основанная на «поэтике объективности», просматривается со значительно большей очевидностью¹⁵. «Обитель» Прилепина, помимо прочего, была поощрена премией Правительства Российской Федерации 2016 года в области культуры¹⁶. Но и без этого ясно, что «гармонизация» истории, сводящаяся к устранению внутренних конфликтов в пользу всеобщего единства — поощряемая в границах доминирующего публичного дискурса линия. Получается, что заметное число российских писателей, чьи имена на виду, действуют вольно или невольно в согласии с ней¹⁷. Только необходимость тщательного и

15 О том, как концлагеря в начале 1930-х годов рекламировали советские писатели, см., например: [Dobrenko 2001].

16 Распоряжение Правительства Российской Федерации от 07.02.2017 г. № 209-р. О присуждении премий Правительства Российской Федерации 2016 года в области культуры // <http://government.ru/docs/all/110388/>.

17 Трудно удержаться от предположения, что эта нормализация по Нольте не является результатом нормализации по Фуко в том смысле, что российские писатели сегодня пусть и не подчиняются прямо некоей узаконенной установке «пиши о том-то и так-то» (как, например, предписывалось уставом Союза писателей СССР), но они, как и все остальные, пребывают в сети опосредованных техник нормализации. Одной из таковых, собственно, и является институт премий, по своей сути слишком напоминающий феномен экзамена, которому Фуко уделяет почтенное внимание в знаменитых главах «Надзирать и наказывать» (подробнее см.: Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / Пер. с фр. Вл. Наумова под ред. И. Борисовой.

доказательного разбора текстов удерживает от того, чтобы приводить другие примеры этого же ряда¹⁸.

В 2004 году в свет вышла книга А. Уайтхэд «Травматическая литература». Уайтхэд, представительница первой волны *trauma studies*, обратила внимание на парадокс, который заключают в себе художественные произведения, обращенные к травматическим событиям: их авторы проговаривают то, что, согласно сути понятия «травма», казалось бы, должно сопротивляться языку и репрезентациям. По мысли Уайтхэд, необычайный авторитет *trauma studies*, который люди искусства очень хорошо уловили, лишь усилил стремление современных писателей выводить травматическое на поверхность. Апроприация ими предложенных *trauma studies* способов осмысления исторических событий привела к появлению обширной художественной литературы [Whitehead 2004: 3], которой Уайтхэд, собственно, и посвящает свое исследование.

Если учесть, что *trauma studies* питаются отнюдь не только теоретическим интересом, а мыслятся еще и как своего рода социальная терапия, помогающая преодолеть негативный коллективный опыт, той же цели должна, по сути, служить и вызванная ими к жизни «травматическая литература». Суть процесса, в который она вносит свой вклад, состоит в том, чтобы не только осмыслить и ликвидировать последствия травмы, но и предотвратить ее повторение.

Совсем иначе обстоит дело с тем вариантом «травматической литературы» (да и искусства в целом), о котором шла речь выше. «Визуализация» травмы в этом случае не служит устранению ее причин. Напротив, она способствует привыканию к травматическому опыту, выводя его из разряда аномалий. Поскольку такой способ нарративизации прошлого не отрицает социальный кризис как нечто этически неприемлемое, а, напротив, легитимизирует его воспроизводство, он больше подходит для описания в терминах *nostalgia studies*, а не *trauma studies*. Исходя из пристрастия к культивированию социальных «ран» *per se*, он вполне может быть охарактеризован как ностальгия по травме.

М.: Ad Marginem, 1999). С этой точки зрения «премиальные политики» — всего лишь техника производства нормы и отделения самого нормального (лучшего, премируемого) от всего остального. «Премиальная норма», конечно, касается как формы, так и тематики, то есть так или иначе диктует законы «премиального жанра» по крайней мере для всех тех, кто включен в премиальный процесс.

18 Эта стратегия характерна не только для атмосферы последних двух, трех или даже пяти лет. В постсоветском публичном пространстве «гармоничная» версия советской истории начала оформляться много раньше. Одним из текстов, в которых она вполне отразилась, был военный роман М.Б. Кононова «Голая пионерка», написанный в начале 1990-х и опубликованный в 2001 году [Кононов 2001]: постоянно подвергаемая сексуальному насилию героиня Кононова, фронтовая медсестра, после смерти предстает в образе святой и защищает на поле боя своих сослуживцев.

Библиография / References

- [Афлатуни 2019] — *Афлатуни С.* Рай земной. М.: Эксмо, 2019.
(*Aflatuni S. Rai zemnoy. Moscow, 2019.*)
- [Богданов 2009] — *Богданов К.А.* О гниении и чистоте // *Богданов К.А. Vox Populi: фольклорные жанры советской культуры.* М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 64—75.
(*Bogdanov K.A. O gnienii i chistote // Bogdanov K.A. Vox Populi: fol'klornye zhanry sovetskoy kul'tury. Moscow, 2009. P. 64—75.*)
- [Васильев 2004] — *Васильев В.* Бывало, «Жигули» в бильярд выигрывали // *Огонек.* 2004. № 12. С. 62—63.
(*Vasil'ev V. Byvalo, "Zhiguli" v bil'yard vyigryvali // Ogonek. 2004. № 12. P. 62—63.*)
- [Dobrenko 2001] — *Dobrenko E.* Надзирать — наказывать — надзирать: Соцреализм как прибавочный продукт насилия // *Revue des études slaves.* 2001. Т. 73. Fasc. 4. La littérature soviétique aujourd'hui. P. 667—712.
(*Nadzirat' — nakazyvat' — nadzirat': Sotsrealizm kak pribavochnyy produkt nasiliia // Revue des études slaves. 2001. T. 73. Fasc. 4. La littérature soviétique aujourd'hui. P. 667—712.*)
- [Калинин 2010] — *Калинин И.А.* Историческое воображение: глубины и скорости // *Неприкосновенный запас.* 2010. № 5. С. 204—210.
(*Kalinin I.A. Istoricheskoe voobrazhenie: glubiny i skorosti // Neprikosnovennyi zas. 2010. № 5. P. 204—210.*)
- [Кононов 2001] — *Кононов М.Б.* Голая пионерка. СПб.: Лимбус-пресс, 2001.
(*Kononov M.B. Golaya pionerka. Saint Petersburg, 2001.*)
- [Кононов 2019] — *Кононов Н.В.* Восстание: документальный роман. М.: Новое издательство, 2019.
(*Kononov N.V. Vosstanie: dokumental'nyy roman. Moscow, 2019.*)
- [Лерд 1935] — Сказки [немцев Поволжья] / Собрал и литературно обработал Л. Лерд. [Саратов]: Саратов. гос. изд-во, 1935.
(*Skazki [nemtsev Povolzh'ya] / Comp. by L. Lerd. [Saratov], 1935.*)
- [Платонов 2011] — *Платонов А.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3: Чевенгур. Котлован. М.: Время, 2011.
(*Platonov A. Sbranie sochinenii: In 8 vols. Vol. 3: Chevengur. Kotlovan. Moscow, 2011.*)
- [Прилепин 2014] — *Прилепин З.* Обитель. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2014.
(*Prilepin Z. Obitel'. Moscow, 2014.*)
- [Шмид 2008] — *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008.
(*Shmid W. Narratologija. Moscow, 2008.*)
- [Энгельгардт 1924] — *Энгельгардт Б.А.* Идеологический роман Достоевского // *Ф.М. Достоевский: Статьи и материалы / Под ред. А.С. Долинина. Л.; М.: Мысль, 1924. Сб. 2. С. 71—105.*
(*Engel'gardt B.A. Ideologicheskii roman Dostoevskogo // F.M. Dostoevskiy: Stat'i i materialy / Ed. by A.S. Dolinin. Leningrad; Moscow, 1924. Coll. 2. P. 71—105.*)
- [Эппле* 2021] — *Эппле Н.** Неудобное прошлое: память о государственных преступлениях в России и других странах. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
(*Epple N.* Neudobnoe proshloe. Pamyat' o gosudarstvennykh prestupleniyakh v Rossii i drugikh stranakh. Moscow, 2021.*)
- [Яхина 2018] — *Яхина Г.И.* Дети мои. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2018.
(*Iakhina G.Sh. Deti moi. Moscow, 2018.*)
- [Booth 1961] — *Booth W.C.* The Rhetoric of Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- [Boyd 2017] — *Boyd B.* 2017. Does Austen Need Narrators? Does Anyone? // *New Literary History.* 2017. Vol. 48. № 2. P. 285—308.
- [English 2005] — *English J.F.* The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005.
- [Fassin 2012] — *Fassin D.* Introduction: Toward a Critical Moral Anthropology // *A Companion to Moral Anthropology / Ed. by D. Fassin. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.*
- [Hart et al. 2018] — *Hart R., Daughton S., LaVally R.* Modern Rhetorical Criticism. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2018.
- [Hodel 2001] — *Hodel R.* Erlebte Rede in der russischen Literatur vom Sentimentalismus zum Sozialistischen Realismus. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- [Kawashima 2021] — *Kawashima R.S.* Biblical Narrative and the Death of the Narrator // *Optional-Narrator Theory Principles, Perspectives, Proposals / Ed. by S. Patron. Lincoln: Nebraska, 2021. P. 131—149.*

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

- [Luehrmann 2005] — *Luehrmann S.* Recycling Cultural Construction: Desecularisation in Post-soviet Mari El. // *Religion, State & Society*. 2005. Vol. 33. No. 1. P. 35—56.
- [Nolte 1963] — *Nolte E.* Der Faschismus in seiner Epoche: die Action française, der italienische Faschismus, der Nationalsozialismus. München: R. Piper, 1963.
- [Patron 2021] — *Patron S.* Introduction // *Optional-Narrator Theory Principles, Perspectives, Proposals* / Ed. by S. Patron. Lincoln: Nebraska, 2021. P. 1—36.
- [Rosenfeld 2005] — *Rosenfeld G.D.* The World Hitler Never Made. Alternate History and the Memory of Nazism. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- [Starks 2008] — *Starks T.* The Body Soviet: Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 2009.
- [Wellek, Warren 1942] — *Wellek R., Warren A.* Theory of Literature. Harcourt: Brace & World, 1942.
- [Whitehead 2004] — *Whitehead A.* Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.