

Полина Барскова

«Так мы учились говорить о смерти»: бранная речь Яна Сатуновского

Резюме: Статья анализирует стихотворения Я.А. Сатуновского, в которых бескомпромиссно и виртуозно отражается его военный опыт (1939–1945). Выявляя вначале ряд табу, созданных советской официальной историографией, которые нарушает Сатуновский, статья демонстрирует еще более глубокие нарушения и открытия: в качестве главного достижения поэта выступает не столько стремление показать, что война сеет смерть (рутинную, скучную и жалкую, совершенно не героическую) и плодит убийц и насильников, но способность говорить о войне именно от их лица. Дискурс разговоров о войне у Сатуновского, тем самым, оказывается множественен и пластичен: поэт способен комбинировать различные языковые регистры, примеряя их как маски. Первоочередной задачей стихов Сатуновского о войне является демонстрация военного опыта как исключительно разрушительного в частности для личности и языка того, кто производит это поэтическое высказывание: так посредством провокационной авангардной поэтики Сатуновский поражает свою политическую цель.

Ключевые слова: война, насилие, языковой эксперимент, распад, эротика

1. «Войну зовет противогаз»: время, история, инверсия

Не приходится удивляться тому, что за последнее десятилетие разговор об использовании военной тематики в новейшей русской поэзии стал более интенсивным¹. К этой теме после 2014 года обращаются

¹ Я бы хотела обратить внимание читателя на недавний тематический кластер статей в SEEJ (Vol. 69/1, Spring 2025) "Language in a Coma: Special Cluster Devoted to

поэты самых разных идеологических и стилистических воззрений — однако, в первую очередь, в переработку идет официальная поэзия «Великой Отечественной» войны, хотя бы потому, что с 1941 года она стала неотъемлемой частью советской и постсоветской культуры и сегодня подлежит критической деструкции, но также и реконструкции в провоенном творчестве поэтов Z, воспевающих «Специальную Военную Операцию» (Kukul'in 2023). При этом уроки неофициальной поэзии все еще усвоены и изучены весьма слабо, поскольку частью общего знания она стала относительно недавно.

Одним из первых и острых моих впечатлений от военной поэзии Сатуновского при начальном прочтении было ощущение ее современности, своевременности и уникальности — и это один из основных вопросов и сюжетов данных заметок: является ли это письмо, в самом деле, совершенно обособленным, одиноким? С какими другими текстами той войны мы можем проследить связи и переклички Сатуновского — при всей фрагментарности наших знаний сегодня о неофициальной поэзии военного времени? В последнее время мое исследовательское внимание было привлечено к нескольким текстам о Второй мировой войне, выбивающимся из общего потока легко узнаваемой по своему стилю и пафосу советской военной мемуаристики, — написанным не для печати «интеллигентским» мемуарам, где авторы отчаянно пытаются сопротивляться ретушированию военного опыта «улучшающим» языком государства. Это воспоминания Николая Никулина, Игоря Дьяконова, Ефима Эткинда, Юрия Лотмана, где повествуется об аспектах войны, ушедших (вернее — уведенных) в официальное поле в слепую зону умолчания. Так, *inter alia*, Дьяконов пишет о дебатах вокруг пакта Молотова-Риббентропа 1939 года, Никулин — о сексуальном насилии Красной Армии на завоеванных территориях и собственном трагическом любовном сюжете в этой ситуации, — и все они постоянно пишут о чудовищной бессмысленности жертв и безнравственности властных привилегий (Никулин 2008; Дьяконов 1995; Лотман 1995).

Contemporary Russophone Anti-War Poetry”, включающий исследования Марка Липовецкого, Ильи Кукулина, Юрия Левинга и др.

Во всех этих текстах в вопросе о том, *что* следует говорить о войне, авторы пытаются противостоять идеологическим клише, созданным советской властью для оптимизации собственного исторического нарратива. Однако даже в этих текстах вопрос о том, *как* о войне следует говорить, поднимается с большим усилием. Искусствовед Николай Никулин в своих воспоминаниях наиболее сосредоточенно думает об этом:

Мемуары, мемуары... Кто их пишет? Какие мемуары могут быть у тех, кто воевал на самом деле? У летчиков, танкистов и прежде всего у пехотинцев? Ранение — смерть, ранение — смерть, ранение — смерть и все! Иного не было. Мемуары пишут те, кто был около войны.

Лучшие мемуары я слышал зимой 1944 года в госпитале под Варшавой. Из операционной принесли в палату раненого Витьку Васильева, известного дебошира, пьяницу, развратника, Вот стенограмма его мемуаров: «Пригнали нас на передовую, высунул я башку из траншеи, тут меня и е..уло».

Однажды ночью я замещал телефониста у аппарата. Тогдашняя связь была примитивна и разговоры по всем линиям слышались во всех точках, я узнал как разговаривает наш командующий И.И.Федюнинский с командирами дивизий: «Вашу мать! Вперед!!! Не продвнешься — расстреляю! Вашу мать! Атаковать! Вашу мать!»... Года два назад престарелый Иван Иванович, добрый дедушка, рассказал по телевизору октябрятам о войне совсем в других тонах...

(Никулин 2008: 16)

Военная поэзия Яна Сатуновского кажется мне примечательным соответствием мыслям Никулина о ретуширующем извращении военного опыта в советской официальной печати. Сатуновский разрабатывает радикально разнообразные, противоречивые практические подходы к решению этого вопроса — включая даже парадоксальное отрицание такой возможности, отчаянную констатацию, что только молчание либо нецензурная брань соответствуют реальности военного опыта, могут быть его аутентичным выражением. Наука говорения о смерти в контексте войны и Холокоста становится особой последовательной задачей, проходящей красной нитью через его поэзию.

Хотя я и рассматриваю поэтическое высказывание Сатуновского о войне как категорически противоположное официальной военной риторике, важно отметить, что риторика эта, включая поэзию, была тематически разнообразна, изобретательна и гибка, и включала в себя многие «трудные» предметы: так, например, читая канонические военные тексты О.Берггольц и В.Инбер, мы узнаем о блокадном телесном страдании; читая К.Симонова — об эротическом желании и тоске во фронтовой разлуке; читая И. Сельвинского — о рвах Холокоста и т.д. Дело не только в табуированных темах, но в особенностях языка и целеполагания: причиненное войной страдание не только допускалось в советскую печать, но даже поощрялось, когда изображалось как коллективное и целенаправленное. Целью разделенного всем единым народом, преодоленного им страдания была не только победа над врагом, но и преображение и совершенствование советского субъекта: в тот период стали закаляться на военных заводах и в пекле военных действий. По отношению к этой символической зоне сакрального, которую уже сами советские писатели, писавшие о войне, определяли как *sui generis* «возвышенность», поэзия Сатуновского представляет нам версию *антивозвышенного*². Его задача — подвергать критике, деконструировать советский дискурс войны, как в отношении пропагандистских формул/посланий, так и шире — в прорабатывании «неприкасаемых» тем и интонаций и расшатывании несущих балок — тропов этого дискурса.

Разговор о поэтике Сатуновского является для меня также частью более обширного и общего разговора о модернизме и войне. Теоретики западной поэзии считают войны двадцатого века (в первую очередь — Первую мировую войну) важнейшим толчком для развития современной поэзии: разрушение ткани общественной жизни привело к громадным переменам в ткани литературного языка³.

Является ли это наблюдение верным для советской поэзии? При том что события Первой мировой (включая революцию 1917 года) и Гражданской войн безусловно повлияли на дальнейшее развитие по-

2 Этот термин был предложен К. Фединым в его очерке о посещении блокадного города (Федин 1945: 17).

3 Более подробно см.: Aldritt 1989: 2–23.

этики русского модернизма, эта ситуация становится гораздо более сложной после 1934 года, когда после санкционированного сверху объединения всех литераторов в Союз советских писателей русская литература в целом все более оказывается в тисках идеологии социалистического реализма с навязываемыми им формой и содержанием.

Связь с модернистским потоком, совпавшим с поэтическими откликами на Первую мировую войну и революцию 1917 года, могла происходить в русской/советской поэзии периода Второй мировой войны только в непечатабельных произведениях — важными казусами здесь представляются *Поэма без героя* Анны Ахматовой с ее ретроспективным взглядом на расцвет петербургского модернизма из ташкентской эвакуации, или блокадные пост-обэриуты Геннадий Гор и Павел Зальцман, принявшиеся заполнять черную дыру, образовавшуюся после гибели Даниила Хармса, своими блокадными наблюдениями, выполненными с учетом законов авангардной зауми.

Поэзия Сатуновского о войне кажется еще одним звеном этой цепи явлений. Настаивая на протяженности, актуальности своих связей с футуристами, особенно с Маяковским и литературными конструктивистами, он использует их средства для репрезентации событий, разворачивающихся через десятилетия после кризиса футуризма. Следуя в первую очередь за Маяковским с его садомазохистическим пафосом, Сатуновский создает поэтику, склонную к изображению насилия, но при этом саморазоблачительную. Перед нами один из наиболее продуктивных и болезненных парадоксов этого письма: оно критикует насилие и при этом питается им, от него (см. Sheehan 2013). Что особенно важно, это насилие и над собой — над своим лирическим «я»: многие анализируемые в данной статье тексты демонстрируют надлом, нарушение субъектности, открывающие новые творческие возможности. Сатуновский сосредоточен не на коллективной победе, но на собственной вероятной гибели на войне, поражении, изменении и исчезновении (причем некоторые из самых увлекательных случаев риторики этого *самоисчезновения*, как я покажу ниже, — это игровая работа с личными местоимениями).

Интересно, что значимые компоненты военного письма Сатуновского могут быть обнаружены уже в текстах ожидания и приближения «Большой войны» до 1941 года. Так, в подобном заклинанию усилива-

ющем(ся) повторении — «Войну зовет противогаз. / ВОЙНУ ЗОВЕТ ПРОТИВОГАЗ» [4] — дана инверсия исторической последовательности: создается ощущение, что все то, что предстояло началу Второй мировой войны на территории СССР — террор, яростная милитаризация, Польский поход Красной армии 1939 года, в котором Сатуновский участвовал — только приближало, делало неотвратимым глобальный конфликт, а не защищало от него.

Военное переживание накладывается на поэтический инструментарий, который был у Сатуновского в разработке еще до встречи с катастрофической историей: поэт готовится либо а priori оказывается готов к тому, чтобы (о)писать военное насилие⁴:

Один сказал:

— Не больше и не меньше,
как начался раздел Польши.
Второй
страстно захохотал;
а третий головою помотал.

Четвёртый,

за, за, заикаясь, преподнёс:
— Раздел. Красотку. И в постель унёс.

Так мы учились говорить о смерти.

1940

[12]

Через это свойственное Сатуновскому миниатюрное построение открывается взгляд на историю, для читателя сегодня практически закрытую: из недавно открывшихся источников мы можем получить лишь частичное представление о том, как остро воспринимался пакт

4 Это наблюдение было сделано мною и ранее на другом материале — так Павел Зальцман уже в 1930-х пишет апокалиптические Псалмы, которые позже становятся для него идеальной формой воспроизведения блокадного ужаса. См. Барскова 2018.

Молотова-Риббентропа о ненападении между Германией и Россией 1939 года (Дьяконов 1995: 481–515). Сатуновский исключает и пародирует саму возможность политейи, подчеркивая ее гротескность и абсурдность: (почти) все участники воздерживаются от прямой оценки происходящего либо реагируют «неадекватно»: политический разговор изображен какофонически, как ситуация невозможности прямого высказывания и диалога, отчасти из-за того, что к 1939 году террор и надзор исключили свободный обмен мнениями между согражданами, чье восприятие реальности искажено страхом.

В первую очередь перед нами текст об искажении. Затрудненная речь рассказчика «заики» увеличивает внимание к каждому элементу фразы: так показано, что говорение о смерти — это нечто трудное и неестественное, чему нужно учиться как чужому языку, причем пафос беседы о политической катастрофе саркастически низводится к гротеску заборной непристойной шутки. Особенно эффектно распад языка происходит в игровых строках «[...] за, за, заикаясь, преподнёс: / – Раздел. Красотку. И в постель унёс». На уровне словесной игры/ткани крайнее напряжение между необходимостью и невозможностью высказывания приводит к тому, что язык разрывается, фрагментируется, и из этого морфологического насилия возникает издевательски эротический образ, также обращенный к насилию. Раздел Польши Германией и СССР преподносится как непристойная шутка и как аллегория, традиционно становящаяся основой политической карикатуры: политическому дискурсу придается плоть — с плотью оказывается связано трансгрессивное желание, а значит и насилие: это сочетание оказывается в основании значительной части военных текстов Сатуновского.

Теми же инструментами оперирует другой текст 1940 года, где военное насилие, несущее смерть, соединяется с насилием сексуальным:

О чем мы думали?
«Об жизни; и еще
об кой об чем:
о пушке на лесной опушке;
о воске детских щек;
об оспе, и о кори;

о судорожном отпоре
их мам,
которых я смогу
насилловать, обутый в сапоги».

1940

[13]

Самое главное и самое, возможно, трудновыносимое сегодня для читателя этого стиха — это то, что после вопроса в первой строке перед нами вос/производится от первого лица прямая речь насильника, что может, и должно, и призвано вызывать отталкивание и протест — Сатуновский выступает в важной для него роли провокатора.

Высказывание здесь двусмысленно и двупланово: развивая терминологию Бахтина, слово репрезентируется как свое и чужое одновременно, «мы» включает говорящего в то время, как кавычки остраивают его. Кавычки в этом тексте также могут обозначать сдвиг между временными пластами⁵ — до и во время «Большой» войны, при том что Сатуновский участвовал в военных событиях 1939–1940 гг., в собственном разделе Польши в результате соглашения между СССР и Германией. В кавычках даны представления о войне, которой еще только предстоит наступить.

Наравне с тем, как говорение во время войны о смерти задействует искажение языка и гротескное сопоставление эроса и танатоса, Сатуновский рассматривает и другой вариант — где всеприсутствие и всепроникновение смерти в военной реальности, тотальность насилия и порождаемого им страха и стыда делает речь вообще не нужной и невозможной. Ответом на насилие является молчание, много раз приумноженное, усиленное повторением:

Сейчас, не очень далеко от нас,
идет такое дикое кровопролитье,
что мы не смотрим друг другу в глаза.

5 Я благодарю Ивана Ахметьева и Илью Кукулина за их комментарии об этом приеме исторического сдвига-воспоминания.

У всех — геморроидальный цвет лица.
Глодают соду интенданты.
Трезвеют лейтенанты.
И все молчат.

Всё
утро
было,
а сейчас —
всё
смолкло.

Молча,
разиня рот,
облившись потом,
молча

**пошла, пошла, пошла пехота,
пошла, родимая...**

1944
[26]

Тем самым, по одной версии, язык войны — это десемантизированная общенность, искажение и распад; по другой — это «ноль языка», абсолютное молчание ужаса, в котором утопает и растворяется выделенное автором оптимистическое утверждение о том, что **пехота пошла**.

2. «Пустите меня, я пошутил»: катастрофа и ирония

В своем классическом, но не устаревающем исследовании о языке и памяти на войне Пол Фасселл замечает, что война в самой природе своей содержит глубокую иронию, потому что зиждется на несоответствии заявленных целей и реальности; именно дистанция между возвышенной риторикой и чудовищной действительностью порождает риторику реакции на это несоответствие — то есть фигуры иронии и гротеска (Fussell 1975: 3–36).

Одна из главных задач само/обучения разговору о смерти по Сатуновскому — постоянное разоблачение пафоса. В первую очередь это занижение относится к разговору о смерти как таковой, которая постоянно фигурирует в этих текстах, но не как трагический экзистенциальный абсолют или фигура сакральной жертвы, а как предмет рутины и привыкания, как тот материал, из которого соткана повседневность войны: часто смерть семантически сопряжена с будничностью и усталостью, и, что принципиально важно, — скукой.

[...] Пустите меня, я пошутил,
у меня уже больше нет сил,
мне не надо ничего на свете,
дайте час доспать до смерти.
[15]

Как
я устал!
Устало сердце
кровью
умывать глаза.
[...]
и вот —
уснула кровь.

1945
[34]

Соединение смерти на войне с усталостью, рутинной и скукой создает особую категорию ужасного — принципиальный компонент военного анти-возвышенного по Сатуновскому.

Одно из наиболее последовательных упражнений по деконструкции и занижению формулы фронтовой возвышенности — стихотворение Сатуновского 1942 года:

Как я их всех люблю
(и всех убью).

Всех —
командиров рот:
«Ро-та, вперед, за Ро-о...»
(одеревенеет рот).
Этих. В земле.
«Слышь, Ванька, живой?»
«Замлел.»
«За мной, живей, ё!»
Все мы смертники.
Всем
артподготовка в 6,
смерть в 7.
[19]

Здесь деконструируется стандартный призыв «рота за мной — вперед за Ро(дину)»: сначала Сатуновский разбирает его на звуковые элементы, доводя до заушной глоссолалии: *Ро-та* – *Ро[дину]* – *рот*; затем он проводит игровой, сопоставительный анализ семантики элементов живого и мертвого, связанных с этой формулой, которая таким образом оказывается сродни формуле/заклинанию ритуального убийства. Рот деревенеет, то есть мертвеет в процессе произнесения практически десемантизированного, выхолощенного пропагандистского клише. И пока эта формула призывает двигаться «живей», то есть быстрее и энергичнее, те, к кому она обращена, гибнут. Ирония производится здесь противоречием заявленной цели и результата, и конфликтным употреблением языковых регистров.

Механическому языку военного приказа противостоит простонародное слово *замлел*, переключаясь с зачином стихотворения «Как я их всех люблю»: этот слой текста сигнализирует заботу и сочувствие, выражающиеся совершенно иными языковыми средствами, нежели язык официального приказа/призыва. Очень личный, даже любовный вопрос о своем собрате-солдате приводит к чудовищному ответу — последняя фраза, обрывок формулы призывает двигаться «живее» уже мертвеца. Так бесчеловечной формуле государственного энтузиазма и ободрения противопоставляются любовь, сострадание и смерть во всей их безнадежной неопрятности, неразделимости и запутанности.

Один из важных тропов этой военной поэзии — смешение элементов, производство жизнесмерти. Стирается разница между еще живыми и уже мертвыми, в частности разница темпоральная — теми, кто в окопе, которых убьют в будущем, и теми, кто в могиле, поскольку все они обречены смерти, что тут же еще более занижается идеей смерти по расписанию. Война показана как нечто противоположное различию: это сплошной чудовищный поток, пропитанный смертью — либо ее ожиданием, либо непосредственным столкновением с ней, и способность переживать по этому поводу фактически исчезает, что и является в системе координат Сатуновского одним из тяжелейших результатов войны: война здесь приводит не просто к смерти, но к смерти чувства и смерти языка.

3. «Сматывают связь»: эротические обмены, присвоения и замещения

Секс пронизывает военную лирику Сатуновского: разговор о гибели и разговор о желании здесь постоянно связаны, секс на его войне отвратителен и желанен одновременно, и всегда гипертрофирован. О женщинах (чаще во множественном числе) постоянно мечтают и говорят, их соблазняют, насилуют и покидают. Поэт настаивает на постоянном обращении к одной из наиболее табуированных тем советской военной мемуристики (по степени болезненности и неприкасаемости для официального дискурса ее можно сравнить, пожалуй, только с людоедством и коллаборацией).

Любопытно сопоставить эротическую составляющую военных стихов Сатуновского с тем, как про это в своих воспоминаниях говорит Борис Слуцкий (десятилетиями не решавшийся их публиковать) — автор, с которым Сатуновского нередко сочетают и со/читают⁶:

В Европе женщины сдавались, изменили раньше всех [...]

Наряду с темным страхом, раздвигавшим колени матрон и матерей семейств, были ласковость девушек и отчаянная нежность солдаток, отдававшихся убийцам своих мужей.

6 См.: Grinberg 2023.

Они сводили все дело к нескольким телодвижениям, вызывая обиду и презрение у самых желторотых наших офицеров.

Всеобщая развращенность покрыла и скрыла особенную женскую развращенность, сделала ее невидной и нестыдной.

(Слуцкий 2000: 177–188)

Более этически и психологически изощренный и склонный к более сложным сюжетным построениям и сопоставлениям, Никулин противопоставляет в своих воспоминаниях всеобщую сексуальную разнузданность красноармейцев в Европе и собственную любовную историю, равно платоническую и трагическую (а также, скорее всего, вымышленную):

Отношения наши быстро развивались. Назревал роман, но роман необычный. У меня даже мысли не возникало о возможной близости. [...] Эрика была для меня прежде всего олицетворением того, что стоит за пределами войны, того, что далеко от ее ужасов, ее грязи, ее низости, ее подлости. Она превратилась для меня в средоточие духовных ценностей, которых я так долго был лишен, о которых мечтал и которых жаждал! Эрика вернула мне атмосферу, которой я так долго был лишен. И я отвечал ей чувствами самыми чистыми и самыми светлыми, на какие был способен.

(Никулин 2008: 181)

Пережив самые чистые чувства с повествователем, Эрика погибает после его отъезда: она выбрасывается из окна, подвергшись групповому изнасилованию его однополчан.

В то время как Слуцкий перекладывает ответственность за насилие на женщин Европы, а Никулин исключает, приподнимает себя из общей эпидемии сексуального насилия, у Сатуновского массовые изнасилования, соблазнения, молниеносные фронтовые связи показаны как рутина и повседневность, такие же как массовая гибель, и при этом, что крайне важно, он нередко повествует о насилии от первого лица:

Начало я проспал.
Рев, вопли, взрывы матерщины.
По улице, задрал —
стола, оглобли, выварки, узлы
(тылы!) —
в затылок движутся автомашины.

Девятый час.
Дивизия снялась.
Связисты сматывают связь.

Прощай же, город Штрелен,
где я «стоял» и «был обстрелян»,
где я двое суток протосковал,
а на трети землячку отыскал,

прощай, привал!
Дивизия снялась,
связисты сматывают связь.

1945

[30]

Реальные обстоятельства стояния в западном городке (который тут же становится частью макаронической рифмы) — тоска ожидания боевого действия и ужас при его начале, связь с землячкой, попытка хоть немного передохнуть — противопоставляются официальному языку, отталкивают его от себя. «Стоял» и «был обстрелян» помещаются в кавычки как чужие слова, в то время как реальность обозначается особым идиосинкразическим звукорядом, который представляет аутентичный язык и звукоряд войны: *рев вопли взрывы матерщины*. Взрывы матерщины очевидно соответствуют в этом тексте взрывам снарядов.

Как это бывает у Сатуновского, поиск аутентичного языка войны связан с эротикой и игрой слов — в центре текста оказывается каламбурное повторение и обыгрывание слова «связь». Снова происходит

работа по вычленению, отдиранию официального языка от реальности, которую он камуфлирует; то есть перед нами разные виды иносказания, непрямого аллегорического высказывания — смерть и секс оказываются связаны, в частности как то, что сложнее всего выразить словами; их монтажное сведение — один из центральных приемов военной лирики Сатуновского:

Как оживляешься,
когда вспоминаешь
(и через столько лет)
румынок или, там, славянок.
А вспомни-ка Смоленск!

Как ты лежишь в кювете
и при каждом
взрыве
вздрагиваешь с головы до пят,
а мозг
срабатывает безотказно:
«не в этот,
в следующий раз...»
«не в этот,
в следующий раз...»
«не в этот,
в следующий раз...»
[59]

Воспоминание об обстреле связывается здесь с эротическим воспоминанием: обыгрываются разные коннотации глагола «оживляться»: приходиться в возбуждение — и неназванное «оживать», сопротивляться смерти, приходиться в себя после угрозы, возвращаться к жизни.

Также это стихотворение может быть истолковано как воспоминание о двух периодах войны: поражении начала и двусмысленно победном конце, причем победа, с которой начинается стихотворение, изображается как сексуальная победа.

Именно такого рода завоевание изображает гротескный диптих из жизни советского освободителя/покорителя:

Налево от меня — сам Кныч.
Направо — породистая фрау.
Мари и Аннамари — за винами, визави.

Кныч что-то доказывает,
а я —
яволь, я, я.

Я
пью и не пьянею.

Из гула
я
выуживаю полужнакомые слова:
шмекен — это кушать,
тринкен — выпивать.
Становится всё шумнее.
[...]

И тут я замечаю, что я замечательно
понимаю по-немецки.

Бравый Кныч,
захлёбываясь, провозглашает спич
в честь
многоуважаемого русского солдата.

Мари поднимает розовый стакан
и, поднеся к губам,
пьёт,
и закусывает булочкой и салатом.

1945

[31]

Уже час, по-нашему два.
Кончай чаевать.

Они уже тоже, кажется, догадались,
встают, составляют стулья, гутэнахт,
старуха делает книксен: биттэ, ах,
ауфвидерзэн;
слава Богу, выдворилась;
что же дальше?

Из кухни,
стеклянную дверь открыв,
с эмалированной миской вкатывается Мари.

Ясно.
Я снимаю пояс,
и, кирзовые сапоги разув,
моюсь в эмалированном тазу.
Молча моюсь.

Моюсь до тех пор, пока, нырнув в кровать
и взбивая лохмы на подушке,
Мари
начинает
тихо хохотать.

Угу, такая толстушка хохотушка!
[32]

Перед нами бытовая сцена в конце войны, сочетающая пародийный урок немецкого языка с уроком любви, при том оба урока преподаются с точки зрения извращенной властной динамики — завоеватель приобретает рудиментарные языковые навыки, в то же время одаривая местное население своей снисходительностью. В данном случае язык войны — это немецкий язык, апроприированный у немцев как трофей

в процессе завоевания — вернее, издевательски редуцированная версия этого языка.

В центре этого нарратива — проблемы диалога, обучения и понимания — вернее, их разоблачение и деконструкция. Протагонист-повествователь воображает, что начинает «понимать» язык, ситуацию и свои возможности в побежденной стране и занятом доме — сексуальная связь между победителем и побежденной здесь показана почти как сотрудничество и сближение: сближение языков (русский «наполняется» немецким), а также происходит сближение постояльца-оккупанта с хозяйкой квартиры, готовой сдаться победителю как трофей.

Вообще псевдо/согласие на сексуальный контакт — главная тема и пуант этого текста. Примечательно, что русское местоимение первого лица «я» приравнивается к немецкому „ja“, то есть к согласию. Согласие и подчинение здесь показаны как добровольные и даже жовиальные, бесконфликтные, от чего все вместе вызывает еще большее отвращение.

4. «Я уже никого»: разрушение личности как проблема письма у Сатуновского и Гора

В завершение вернемся к вопросу о месте, занимаемом военным поэтом Сатуновским в истории русского и советского *непечатабельного* поэтического модернизма. Перед нами отношения созависимые — категорически не собираясь приспосабливать свое письмо к требованиям культурных властей, сопротивляясь этим требованиям и издеваясь над ними, Сатуновский развивал линию официальных футуристов, в частности, Маяковского и Сельвинского, отрицал насилие и питал от него свои лирические эмоции, презирал нивелирующий язык официальных эвфемизмов и строил на этом отталкивании свои словесные игры.

Есть ли поэтические аналоги такому письму о войне? Наши данные и глубина исследования сегодня все еще ограничены, так как непечатабельное и ненапечатанное военное письмо дошло до нас отрывочно и случайно (любопытными и требующими изучения «аналогами» и параллелями представляется военные стихи Алика Ривина, Мирона

Левина, Ионы Дегена, Николая Панченко, Семена Липкина, *inter alia*)⁷. Здесь же я хотела бы проанализировать моменты конгениальности между некоторыми приемами и интенциями военной лирики Сатуновского и блокадного письма Геннадия Гора, которые близки тем, что реагируют на историческую травму авангардным письмом: и это — примечательная редкость в корпусе советской литературы, начиная с 1930-х годов⁸.

Сатуновский и Гор ищут способы писать о советской военной катастрофе. Используя достижения авангарда, они пишут о болезненной, трудно переживаемой ими истории трудным и болезненным языком поэтического эксперимента. Оба выявляют один общий, безусловно действенный прием для взламывания, возмущения письма о трагической истории, привнося трангрессивный эрос в их версии войны и блокады.

Вот, пожалуй, наиболее провокативный текст Гора:

Я девушку съел хохотунью Ревекку
И ворон глядел на обед мой ужасный.
И ворон глядел на меня как на скуку
Как медленно ел человек человека
И ворон глядел но напрасно,
Не бросил ему я Ревеккину руку
(Гор 2012: 83)

Самый очевидный результат обращения к теме эротики — нарушение мощного социопсихологического табу, причем нарушение одного влечет за собой нарушение и вскрытие других: хохотунья Ребекка будет расчленена и съедена, одно плотское желание заменяется другим, затем за одним преступлением следует другое.

7 При несистематическом характере научной литературы о неофициальной поэзии периода советской Второй мировой войны, можно отметить следующие работы: Левинтон 2017; Сухих 2020; Юрьев 2021.

8 Это обстоятельство любопытно высвечено комментарием Шимона Маркиша: «Мой друг Андрей Егунов так говорил о „Реквиеме“ Анны Ахматовой: „Мне это не нужно. Так писал Некрасов в XIX веке. В двадцатом веке так писать нельзя“» (Маркиш 2021 [1985]: 229).

И при этом крайне важно, что каннибализм, трансгрессивный секс и убийство оказываются здесь связаны со *скукой*, они вызывают скуку. Каким бы тотальным ни был ужас войны, его, как сообщают нам поэтические миры Гора и Сатуновского, невозможно почувствовать, так как разрушен эмоциональный мир производящего лирическое высказывание, он не способен более ни страдать, ни сострадать. Сведение внутреннего мира участника и агента войны к погружению в скорбное бесчувствие объединяют военную поэзию Гора и Сатуновского.

Берусь утверждать, что именно это разрушение личности и, следовательно, разрушение языка как результат военного опыта роднят взгляды и стратегии этих поэтов. Как и Сатуновский, Гор демонстрирует нам личность и язык в процессе распада — таким образом поэзией становится здесь травматическая афазия. Для обоих авторов искажение, распад личности производителя языка так же важны, как и сам этот язык — особенности травматического (военного и блокадного) взаимодействия, напряжения между ними оказываются в центре внимания этих поэтов. Представляется важным вопрос о том, как в их поэзии конструируется лирическое «я», испытывающее воздействие войны и вос/производящее это воздействие в речь о войне.

Личность производящего лирическое высказывание проблематизируется этически. В то время как у Сатуновского речь зачастую идет от лица солдата-насилъника, у Гора говорит блокадник, ставший людоедом и убийцей. Оба автора провокационно отваживаются предоставлять речь *монстрам*, сформированным их исторической ситуацией — последнее, что этих авторов занимает, это нормализация либо рационализация гуманитарных последствий катастрофы. Война здесь — это ситуация, которая производит особый вид личности, основанный на трансгрессии, но также здесь происходит особого вида самореализация, причем именно эрос зачастую проявляет ее. У Сатуновского читаем:

Отвяжись, не вой, на,
вот моя жизнь,
возьми её, война.
Спасибо за довольствие
и за предоставленное удовольствие

повидать родных,
покомандовать людьми,
порассуждать
о мужестве
и о любви.
Прощайте, кадровые командиры,
мы вместе в столовую ходили,
обсуждали, кто какой герой,
а зав кормил нас игогой.
Прощайте, фельдшерицы и официантки,
дрочливые, как обезьянки,
ох и неохота подышать,
пожить бы ещё, подышать.
Хотя бы всюду уже, что ли,
советская настала власть,
чтобы люди стали
меньше слёз напрасно проливать.

Лето 1942, Запасной полк

[16]

Сюжет высказывания непоследователен, даже капризен: здесь и готовность к гибели, прощание и, напротив, надежда на победу советской власти. Развитие высказывания разворачивается вокруг образа рыдания, воя, слез. Центром здесь представляется вариация на тему аллегорического диалога с безутешным и требовательным партнером, но в брутальном игровом движении стиха этим партнером оказывается сама война, которая утешается и насыщается, лишь поглощая человеческие жизни. Сатуновский в очередном скандальном построении (в разговор с роковой возлюбленной-спутницей, Войной, отнимающей жизнь, внедряется упоминание случайных возлюбленных, «фельдшериц и официанток, дрочливых <то есть похотливых — П.Б.> как обезьянки») формулирует важный и сложный парадокс о том, что война одновременно отнимает жизнь и наполняет ее, придавая ей цели — и даже особого рода экзальтированную радость и удовлетворение, особый вид *jouissance* (по Сатуновскому, каламбурное *удовольствие*).

Это смешение и противоречие смыслов так же важно для этого текста, как смешение языковых регистров: мы вступаем в текст с подобия/пародии высокой любовной лирики, с отправной точкой в блестящей по своей сложности и эффективности составной рифме «вой на» / «война», и доходим до подобия/пародии выполненной на псевдопростонародном языке коды о желательности победы советской власти, которая, наконец, избавит весь мир от слез.

Безусловно, между этими поэтами существуют также и ситуативные, и экзистенциальные различия, так как Гор писал стихи в свою тайную тетрадку в блокадной ситуации (изрядно дисциплинированной и просматриваемой властями) и его интересовала ситуация субъекта истории, казалось бы, совершенно лишенного агентности⁹. Субъект лирики Сатуновского зачастую так же трансгрессивен и хрупок, но он не блокирован, исторически не пассивен и не статичен — и, в частности, может перемещаться в военных пространствах, оказываясь в различных ситуациях — и фронтовых, и тыловых:

У нас был примус.
Бывало, только вспомнишь — он шумит.
Там
мама возится с кастрюлями
и в спешке крышками гремит,
и разговаривает сама с собой
о дороговизне и о себе самой.

У нас был примус.
У нас был примус, чайник, кран.
У нас был свет.
Теперь у нас ничего нет.

Вы — эвакуированные.

1941

[13]

9 При том что мы говорим о *персоне* — сам литератор Гор в худшие месяцы первой блокадной зимы посещал Публичную библиотеку, где был снят кинодокументалистами, этот эпизод вошел в документальный фильм «Ленинград в борьбе» (1942).

В этом тексте обращает на себя внимание не только ироническая и горькая фетишизация примуса, названного трижды, но и то, как этот текст обращается с местоимением: ностальгическое *мы*, символизирующее убогую идиллию в прошлом, внезапно превращается в оскорбляющее отчуждающее *вы*, работающее в последней строке как обвинительный знак инакости и чуждости (причем здесь также под-разумеается внутренняя рифма с ярким разговорным пейоративом военного времени: *выковыренные*).

Нарушение, искажение личности говорящего в таких текстах часто воспроизводится именно на уровне и посредством местоимений — субъектность таким образом дестабилизируется, и здесь мне видится наиболее значимое/интригующее сближение двух этих поэтик. Вот Гор от первого лица пишет о гибели от блокадной бомбежки:

С воздушной волною в ушах,
С холодной луною в душе
Я выстрел к безумью. Я — шах
И мат себе. Я — немой. Я уже
Ничего и бегу к ничему.
Я уже никого и спешу к никому.

1942

(Гор 2012: 47. — *Курсив мой.* — П. Б.)

Расчленение, фрагментация говорящего и невозможность языка для описания блокадной гибели показаны в этом тексте как каламбур и/ли ребус: травматический предел языка выражается через языковую игру. Перед нами, в первую очередь, хроника распада субъектности, как бы совпадающая с подробностями блокадного бытия, выражаемая ими, но к ним не сводимая. Эти общеизвестные теперь подробности (холод, тьма, голод, бомбежки и артобстрел, распад социальных связей, безумие, преступность и преступления находящихся у власти, каннибализм) воспринимаются уже не как внешние обстоятельства, но как элементы внутреннего состояния блокадного субъекта и замечательно полно воспроизводятся на уровне поэтического языка.

Оба поэта преданы задаче показать смерть как событие языка. В то время как *никого* у Гора превращается в *ничего*, то есть утрачивает категорию одушевленности, у Сатуновского возглас/зачин «как я их люблю / и их всех убьют» развивается в пуант «все мы смертники» — то есть смерть включает в себя, поглощает говорящего: перед нами, буквально, поэтический текст как последнее слово, запечатленные гибель и агония. Это приводит нас к вопросу: является ли такая поэтика письмом выжившего? Эти военные стихи написаны также *с позиции погибшего*:

[...]
 – Боже, мы так боялись,
 мы так бежали,
 а вы?
 – А мы жили в Андижане,
 а вы?
 – А мы в Сибири,
 а вы?
 – А нас убили. [...]

 <1942?>
 [17]

Также и в блокадных местоимениях Гора проявляется мучительная неопределенность, сродни кошмарному сну:

И буду лживый и живой
 В могиле с мертвою женой.
 Вдвоем, втроем и на полу не будет книг.
 Не будет лампы. Но буду думать я —
 Где ты? И что такое тут лежит?
 (Гор 2012: 48)

Описание сцены блокадной гибели (невыносимое само по себе) превращается здесь в парадоксальное сочетание бытовой сцены и фантазмагии. Как и у Сатуновского, здесь говорят мертвецы, и то, что

происходит в блокадном посмертье, поражает именно нестабильностью и неузнаваемостью субъекта: мертвые размножаются и множатся, третье лицо превращается во второе, категории не/одушевленности также колеблются и мерцают.

Во время одной из первых конференционных дискуссий о блокадной лирике Гора Марк Липовецкий предположил смутившую, но впечатлившую меня тогда гипотезу, что этот автор так тщательно скрывал свои блокадные стихи не только из страха перед советским читательским сообществом, но потому, что они были написаны не для выживших, а для умерших — и с точки зрения умерших¹⁰. Подобное ощущение может возникнуть и при анализе строк Сатуновского «все мы смертники» — хотя в то же время позиция его гораздо агрессивнее, злее и витальнее.

Военная поэзия Сатуновского будет поражать читателя и исследователя советской поэзии всегда — таким невероятным антиподом, противоречием она является колоссу официальной поэзии. Причем ошеломляет именно сочетание бескомпромиссной тематики и виртуозного инструментария. В начале этих заметок был намечен ряд историографических табу, которые нарушает этот автор, но анализ его текстов выявляет еще более глубокие нарушения и открытия: на мой взгляд, главным достижением здесь является способность показывать, что война не только сеет смерть, но уродует и развращает личность, и именно такую личность «научил говорить» Сатуновский.

Литература

Барскова, Полина (2018): *Седьмая щелочь*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.

Гор, Геннадий (2012): *Стихотворения 1942–1944*. Москва: Гилея.

Дьяконов, Игорь (1995): *Книга воспоминаний*. Санкт-Петербург: Фонд регионального развития Санкт-Петербурга / Европейский дом / Европейский университет в Санкт-Петербурге.

10 Дискуссия во время конференции «Блокадные нарративы» (Мюнхен, 2015).

- Левинтон, Георгий (2017): «Алик Ривин», в: Он же: *Статьи о поэзии русского авангарда*. University of Helsinki, 229–270. (Slavica Helsingiensia, 51).
- Лотман, Юрий (1995): «Не-мемуары», в: Пермяков, Евгений (ред.-сост.): *Лотмановский сборник 1*. Москва: Издательство «ИЦ-Гарант», 5–53.
- Маркиш, Шимон (2021 [1985]): «Пример Василия Гроссмана», в: Он же: *Непрошедшее прошлое. Собрание сочинений*. Том 5: *Русско-Еврейская литература*. Часть 3: *Примеры и выборы*. XX век. Хетени, Жужа (отв. ред.). Budapest: ELTE — МűМű, 55–232.
- Никулин, Николай (2008): *Воспоминания о войне*. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа.
- Слуцкий, Борис (2000): *Записки о войне. Стихотворения и баллады*. Санкт-Петербург: Логос.
- Сухих, Игорь (2020): «История Легенды. О стихотворении И. Дегена „Мой товарищ, в смертельной агонии...“», в: *Новый мир* 7. <https://nm1925.ru/articles/2020/07-2020/istoriya-legendy-7513/?ysclid=mfsqvbaj11975796536> (21.09.2025)
- Федин, Константин (1945): *Свидание с Ленинградом*. Ленинград: Военное издательство МКО.
- Юрьев, Олег (2021) (сост.): «Заполненное зияние [О стихотворении Алика Ривина „Вот придет война большая“]», в: Он же: *Ленинградская хрестоматия (от переименования до переименования): Маленькая антология великих ленинградских стихов*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 120–126.
- Aldritt, Keith (1989): *Modernism in the Second World War: The Later Poetry of Ezra Pound, T. S. Eliot, Basil Bunting and Hugh MacDiarmid*. New York: Peter Lang.
- Grinberg, Marat (2023): "'Anecdote in the Vein of Herodotus': Shuttling between Particulars and the Universal in Boris Slutskii's and Ian Satunovskii's War Poetry", in: *Slavic Review* 82/3, 640–647.
- Fussell, Paul (1975): *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Kukulin, Ilya (2023): "Writing within the Pain: Russophone Anti-War Poetry of 2022", in: *Slavic Review* 82/3, 657–667.
- Sheehan, Paul (2013): *Modernism and the Aesthetics of Violence*. Cambridge et al.: Cambridge University Press.