

Философические письма. Русско-европейский диалог. 2022. Т. 5, № 2. С. 169–186.

Philosophical Letters. Russian and European Dialogue. 2022. Vol. 5, no. 2. P. 169–186.

Научная статья / Original article

УДК 008

doi:10.17323/2658-5413-2022-5-2-169-186

ДИАЛОГ «ВОЙНЫ» И «МИРА» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ



Игорь Вадимович Кондаков
Российский государственный
гуманитарный университет,
Москва, Россия, ikond@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-8903-8368>

 **Аннотация.** Статья посвящена культурной семантике и исторической динамике важнейших концептов русской культуры, связанных с войной и миром (мир, міръ и война — в прямом и переносном смысле). Эти концепты, вступая в диалог друг с другом, сближаются и размываются, объединяются и разъединяются. В результате возникают промежуточные концепты: «мировойна», поствойна, постмир, характеризующиеся многозначностью, синкретичностью и смысловой неопределенностью. Все эти нетрадиционные концепты являются своего рода симулякрами исторических трансформаций в понимании современных войны и мира. Они находят свое воплощение в текстах художественной культуры и их критических интерпретациях.

 **Ключевые слова:** диалог, русская культура, концепты, мир, міръ, война, «мировойна», поствойна, постмир

© Кондаков И. В., 2022



Ссылка для цитирования: Кондаков И. В. Диалог «войны» и «мира» в русской культуре // *Философические письма. Русско-европейский диалог*. 2022. Т. 5, № 2. С. 169–186. <https://doi.org/10.17323/2658-5413-2022-5-2-169-186>.

Memory of Culture

THE DIALOGUE OF “WAR” AND “PEACE” IN RUSSIAN CULTURE

Igor V. Kondakov

The Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia, ikond@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-8903-8368>



Abstract. The article is devoted to the cultural semantics and historical dynamics of the most important concepts of Russian culture related to war and peace (peace, world and war — literally and figuratively). These concepts, entering into a dialogue with each other, converge and blur, unite and separate. As a result, intermediate concepts arise: “peace/war”, post-war, post-peace, characterized by ambiguity, syncretism and semantic uncertainty. All these unconventional concepts are a kind of simulacra of historical transformations in the understanding of modern war and peace. They find their embodiment in the texts of artistic culture and their critical interpretations.



Keywords: dialogue, Russian culture, concepts, peace, world, war, “peace/war”, post-war, post-peace



For citation: Kondakov, I.V. (2022) ‘The Dialogue of “War” and “Peace” in Russian Culture’, *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 5(2), pp. 169–186. (In Russ.). [doi:10.17323/2658-5413-2022-5-2-169-186](https://doi.org/10.17323/2658-5413-2022-5-2-169-186).

«Всё мое», — сказало злато;
 «Всё мое», — сказал булат.
 «Всё куплю», — сказало злато;
 «Всё возьму», — сказал булат.

А. С. Пушкин. Золото и булат (1826)

[Пушкин, 1977, т. 3, с. 351]

Бахтинское понимание диалога как универсального культурного механизма предполагает, что в диалоге (то есть взаимной коммуникации двух субъектов) могут участвовать не только, например, две личности или две культуры, но и две мыслительные или деятельностные системы — такие как «война» и «мир». На первый взгляд, у «войны» и «мира» нет общего культурного языка и общего хронотопа: они взаимоисключают друг друга. Даже ситуация «перемирия» или концепция «ни мира, ни войны» (вспомним «похабный» Брестский мир и странную инициативу Л. Троцкого на дипломатических переговорах с представителями германского штаба) не проясняет возможности какого-либо содержательного диалога между «войной» (как комплексом боевых действий и мыслей) и «миром» (как воплощенным отказом от каких-либо военных действий и планов). В реальности отношения войны и мира скорее напоминают маятник: либо война — либо мир. Зато в культуре, особенно культуре художественной, концепты *война* и *мир* постоянно находятся в состоянии перманентного диалога, «который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов» [Бахтин, 1986, с. 354].

Особенно «богата» чередованиями войны и мира Россия, и неслучайно русская культура XIX и тем более XX веков так насыщена нескончаемыми диалогами войны и мира, отнюдь не ведущими к их согласию.

1

Со времени толстовского романа «Война и мир» (1860-е годы) словам «война» и «мир» придается смысл емких и многозначных концептов, несущих символическое содержание и эквивалентное ментальным и мировоззренческим константам русской культуры. Утвердившаяся еще при жизни Л. Толстого школьная практика — «проходить» его знаменитый роман по двум «образам» (или фазам) жизни: мальчишки читают «про войну», девочки — «про мир» или все вместе, поочередно: то о «войне», то о «мире» — еще и до сих пор имеет место в школе (в той мере, в какой этот роман вообще читается школьниками). Соответственно, еще сохранилось в массовом обыденном сознании деление отечественной истории на «мирную» и «военную» жизнь, на

«довоенную» и «послевоенную» историю, в том числе по отношению не только к Великой Отечественной войне (о Первой мировой и Гражданской сегодня уже практически никто не вспоминает; участвовавшие в них поколения безвозвратно ушли), но и к афганской и двум чеченским войнам, не говоря о «гибридной войне» с Украиной. Таким образом, культурфилософский дискурс восприятия войны и мира «в связке» был задан русской культуре во многом еще в XIX веке заглавием романа Л. Толстого.

В самом деле, в повседневной школьной практике выборочное чтение фрагментов художественного текста, условно разделенных на две колонки: «о войне» и «о мире», — конечно, выход из положения и для преподавателя, ограниченного в учебном времени и в возможности каким-либо образом повлиять на процесс чтения своими подопечными художественной литературы, и для учеников, стремящихся, с одной стороны, не читать роман-эпопею целиком, а с другой — составить о его содержании хоть какое-то представление. Однако, по сути, в этом методическом приеме всё же заключена ошибка в понимании толстовского замысла и авторской концепции романа. Концепты «война» и «мир» выполняют в тексте романа гораздо более многочисленные и многозначные функции, нежели школьническая практика, на деле сложно взаимодействуя и переплетаясь между собой.

Так, «мир» в заглавии толстовского романа одновременно обозначает:

- *не-войну, мирную жизнь* (по правописанию XIX века — «миръ»);
- *весь свет, мирское сообщество* (в правописании толстовского времени — «міръ»).

В последнем случае присутствует смысл *патриархальной общины* (крестьянской или церковной), также обозначаемой как «міръ» (широко известны такие важные для семантики романа Толстого фразы, как: «міром Господу помолимся» и «всем міром навалиться хотят») [Бочаров, 1985; 1987]. Кроме того, «миръ» появляется в романе на разных смысловых уровнях: это и перемирие в военных действиях, и «классовый мир» во взаимоотношениях между помещиками и крестьянами, и «миролюбивые» отношения между персонажами романа, и «гармония» в душе главных героев — князя Андрея, Пьера, Наташи и Николаеньки Ростовых, и концептуальная смерть-растворение в мире/міре Платона Каратаева и, по-своему, князя Андрея и т. д.

Что же касается «войны», то этот концепт почти столь же многозначен в контексте толстовского романа, как и «мир»: здесь и политика Наполеона и Александра, и парад на плацу, и «дубина народной войны», и самое ужасное в истории человечества; но одновременно своего рода «микровойной» является дуэль Пьера и Долохова, и ссора Пьера с Элен, и попытка бегства Наташи Ро-

стовой с Анатодем Курагиным, и душевный кризис Андрея Болконского... Как в прямом, так и в переносном смысле «война» как концепт в романе Л. Толстого противостоит «миру» на всех смысловых уровнях текста, знаменуя собой распад гармонии и единства, нарастание конфликтов, борьбы различных сил и интересов. В одних случаях «война» несет в себе негативный смысл деструкции и распада мира, но в других (как в случае с «дубиной народной войны») именно война служит стимулом и причиной будущего мира, победы над агрессорами-французами, источником «классового мира» русских помещиков и крестьян, сплоченных «скрытой теплотой патриотизма».

В конечном счете «мир и война» в философской концепции Толстого соотносятся между собой как «гармония и дисгармония», «лад и разлад», «единство и борьба противоположностей», «преодоление кризиса и кризис», «добро и зло», то есть как предельно широкие категории бытия, поляризующие пространство и время человека и человечества. В своей предельной обобщенности эти культурфилософские категории выступают как взаимодополнительные и циклически чередующиеся — как в истории страны и мира, так во взаимоотношениях близких людей и в жизни отдельного человека. В каждой событийной или сюжетной линии выстраивается бесконечная цепочка чередований:

...Мир — Война — М — В — М — В — М — ...

Эта цепочка может быть в любой момент начата и в любой момент оборвана. Главное в ней — зафиксированный контраст сменяющих друг друга состояний — *мира* и *войны*. И в то же время — поток незаметно перетекающих друг в друга событий — то мирного, то военного характера.

В этом процессе предполагается два в принципе различных переходных состояния — от «мира» к «войне (М — В) и противоположное — от «войны» к «миру» (В — М). Оба перехода — как в жизни народа, так и в жизни отдельного человека — носят драматический характер, сопровождаясь «сломом» — социальным, психологическим, мировоззренческим, культурным, бытовым. Перестраиваться на «военный лад» — с началом войны — и на «мирный лад» — с наступлением мира — оказывается крайне трудно, и каждый из этих переходов оказывается интересным для художественного отображения и анализа (не только в литературе, но и в изобразительном искусстве, музыке, театре и кино). В любом из подобных дискурсов мы фактически имеем дело не только и не столько с концептами «войны» и «мира», взятыми отдельно друг от друга, но с контрастной «парой» концептов «война/мир» («мир/война»), передающих трагизм самого «слома» привычных образов жизни.

И эта культурная семантика «мировойны», во-первых, бинарная, а во-вторых, внутренне изменчивая, так или иначе, задает координаты всем представлениям о войне и мире в русской культуре конца XIX и всего XX века (за малым исключением) — прежде всего в литературе и искусстве, но не только. Однако понимание диалектики войны и мира в русской культуре не является ни исторически постоянным, ни стабильным и определенным. На протяжении XX века оно всё время меняется, наполняясь новыми смыслами и коннотациями, и в конце концов уходит до неузнаваемости далеко от исходной толстовской формулы — «Война и мир».

Впрочем, в русской литературной классике толстовская модель «Войны и мира» — как сменяющих друг друга состояний в процессе мировой истории — не является единственной. Еще задолго до Л. Толстого в творчестве Н. Гоголя рождается модель «Миргорода», воссоздающая образ фантастического города (производного от небольшого городка на Полтавщине, существующего и поныне), который становится символом не то Города Мира (города мирского или мирового), не то Города Ми́ра (города мирного, миролюбивого, умиротворяющего и т. п.). В оригинале сборник повестей назван Гоголем «Миргородъ» (1835), то есть город произведен от «Мира» («Город Мира»), то есть Покоя, Гармонии в мире. Однако название города-призрака на поверку оказывается обманчивым, двусмысленным, амбивалентным. Исследования филологов [Вайскопф, 2003, с. 154–155; Манн, 2007, с. 494–495] показали, что гоголевский Миргород ведет свое происхождение от Миргорода Г. Сковороды, который ассоциируется с Иерусалимом (Городом Мира — по популярной, но ложной древнееврейской этимологии: Yerushalayim — Ir shalom). Отталкиваясь от образа «Града небесного», Гоголь низводит свой Миргород к образу «града земного», грешного и порочного, и придает ему гротескно-сниженные и мелочные черты травестийного «Анти-Иерусалима».

Как мы помним, книга «Миргород» состоит из четырех повестей, соединенных попарно. Первую пару составляют «Старосветские помещики» и «Тарас Бульба». Они воплощают патриархальные малороссийские представления о мире и, соответственно, о войне. Первая повесть сентиментальна; вторая — романтична и героична. На их противопоставлении и напряжении держится конструкция всего цикла. Вторая пара более многозначна. Первая из них (то есть третья в цикле) — «Вий», вторая (то есть четвертая) — «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Действие обеих заключительных повестей разворачивается в мирное время, но содержание их выходит далеко за рамки «мира».

Идейно-образная семантика и той и другой исподволь пронизана пафосом войны. «Вий» посвящен войне с нечистой силой, и ужас от соприкосновения

с миром нечисти совершенно парализует волю Хома Брута и делает его абсолютно незащитным перед лицом врагов рода человеческого, а вера бурсака оказывается бессильной противостоять сплочению темных сил. Хома (Фома неверный) гибнет в результате своего неверия. Четвертая повесть излагает трагикомическую историю нарастающей бытовой войны, которую ведут друг с другом два соседа, недавние друзья, по пустяковому поводу. Иными словами, последние две повести по своей семантике двухслойны: на поверхности они причастны «миру», а в глубинном отношении представляют «войну» — мистико-религиозную или социально-бытовую. Во всех четырех повестях цикла война и мир оказываются неразрывно связанными и влияющими друг на друга. Более того, включенными друг в друга. Это — мир, чреватый войной, и война под маской мира. Неразделимые и неслиянные, мир и война сосуществуют в одном городе.

Тем не менее, по замыслу Гоголя, и этот «град земной», кощунственно называющий себя «Миргородом», а на поверку выступающий очагом различных войн, имеет шанс на спасение. Недаром ведь в промежутке между четырьмя повестями цикла — сентиментальной — героико-романтической и мистико-религиозной — гротескно-комической — просматривается невидимый миру крест:

Старосветские помещики	Тарас Бульба
Вий	Повесть о том, как поссорились...

2

Осмысляя концептосферу русской культуры, академик Ю. С. Степанов в своем «Словаре русской культуры» выделял лишь один ключевой концепт — «мир», придавая ему значение *константы*, то есть устойчивой постоянной в мире русской культуры. Если обратиться к индоевропейской компаративистике, выясняется исключительное своеобразие русской культуры, обусловленное значением и строением концепта «мир» в ней. Особенно уникальным оказывается «совмещение двух значений в одном слове» — «мир»: только русская культура «в определенной мере сохраняет это совмещение, сменившееся в других европейских культурах более резким разделением». Причем «в написании на протяжении всего древнерусского периода оба значения постоянно смешиваются и изображаются и так, и эдак [то есть через “и” и через “i”], чаще через “и”». «Вообще же, — заключает Ю. Степанов, — соединение двух рядов представлений — “Вселенная, высший мир” и “согласие между людьми, мир-

ная жизнь” — в одном исходном концепте постоянно встречается в культуре, это одна из констант культуры. <...> Ядром этого соединения является концепт «свои» в противопоставлении их «чужим, чужому» [Степанов, 2004, с. 86].

Это означает, что патриархальное общинное сознание древних восточных славян на протяжении многих веков держалось за стратегические принципы самоизоляции («свои», «свое»), избегая не только конфликтов с миром «чужих» (в том числе войн с «чужаками»), но и вообще каких-либо контактов за пределами своего *мира* (племени, общины, рода). И напротив, выход за пределы замкнутого мира общины (*мира*) чреват разрушением первобытной гармонии (*мира*), возникающими конфликтами, этническим противоборством и в конечном счете *войной*. Явно предпочитая *мир* — *войне*, восточные славяне тем не менее много воевали с южными и восточными кочевниками, а затем и западными захватчиками, каждый раз представляя *войну* как оборону родного дома (*мира*), как вынужденное отступление от привычного, неизменно-гармоничного, органично-этнического образа жизни (*мира*).

Во время мирной жизни русичи морально и материально готовились дать отпор врагам военными средствами и поддерживали в своем *мире* боевой дух (строительство крепостей и оборонительных сооружений, создание и сохранение текстов былин и воинских повестей, летописные сведения о войнах и сражениях, и т. п.) как средство поддержания *мира*. Но в то же время, обращаясь к жанру воинской повести или к архитектуре кремля, древнерусский человек постоянно помнил о *мире* как об идеальном состоянии своего *мира*, связывая мирную и гармоничную жизнь с Русской землей, с родным социокультурным пространством и охраной его границ.

Академик Д. С. Лихачев в связи с двумя юбилеями — 150-летия со дня рождения Л. Толстого и 600-летия Куликовской битвы — обратил внимание на устойчивость национальной *топики* (термин этот был введен в научный оборот позднее академиком А. М. Панченко), преемственной от XIII–XVII до XIX века. «Все значительнейшие воинские повести посвящены оборонительным сражениям в пределах Русской земли. <...> Историческая сторона романа [Л. Толстого «Война и мир»] в ее нравственно-победной части вся оканчивается в России, и ни одно событие в конце романа не переходит за пределы Русской земли. <...> Толстой в фактической стороне событий усматривает ту же народную концепцию оборонительной войны» [Лихачев, 1981, с. 134–135].

Продолжая эти наблюдения, акад. А. М. Панченко сформулировал концептуальные положения, характеризующие национальную *топику* русской культуры: «Россия, если можно реставрировать ее символическое мышление по литературе, ставит героизм выше одоления, а самопожертвование и самоот-

речение выше силы» [Панченко, 2000, с. 261]. Если это суждение «перевести» на язык концептов «война» и «мир», мы убедимся, что в этом семантическом комплексе сложным образом соотнесены и переплетены между собой «миръ», «міръ», «война», приобретающие в совокупности парадоксальный смысл: «война как миръ міра» или «война ради мира в нашем міре».

Заметим, что сталинский лозунг послевоенного времени «Миру мир!» относится к модификациям того же национально-русского смыслового комплекса (*міру — миръ*), в подтексте которого лежит еще более парадоксальное утверждение (*миру — міръ*), навязывающее мировому сообществу определенную модель *міра* (коммунистическую, сталинистскую) под флагом борьбы с *поджигателями войны*. (При этом «война» остается неупоминаемой; о ней говорится исключительно двусмысленным языком «мира».) Фактически лозунг «борьбы за *миръ*» означал «борьбу за *міръ*», а потому включал подготовку к новой мировой войне с помощью ядерного оружия в качестве средства достижения *мира*, а вместе с тем — *мірового господства*. Чисто русская игра слов (*миръ — міръ*) обретает в послевоенном историческом контексте совершенно особый многозначный идеологический смысл.

Как видим, пространственные и временные отношения, определяемые в русской культуре концептами «война» и «мир», настолько тесно переходят друг в друга, что образуют особый культурный хронотоп. Среди «своих», на Русской земле, царит «мир», а среди «чужих» неизбежна «война». «Мир» стабилен и отличается повторяемостью одних и тех же форм и выражений; он привычен, константен, а потому идеален для русского этноса. «Война» динамична, непредсказуема и уже этим, помимо приносимых ею массовых смертей и разрушений, страшна и ужасна.

Впрочем, для кочевых народов, живших набегами на чужие территории и завоеваниями «чужого», «война» представляется органичным и желанным состоянием жизни; «мир» же рассматривается как передышка между войнами. Очевидно, по мере проникновения тюркского этноса в полиэтничное пространство Древней Руси (особенно значительное после завоевания Руси монголами в период так называемого «монголо-татарского ига») этнокультурные константы русской ментальности стали размывать исходный концепт «міръ/миръ» за счет компонентов концепта «войны». В XVII веке, после драматических событий Смутного времени, полосы крестьянских бунтов (по существу, первой в русской истории гражданской войны) и русского религиозного раскола, представление о «войне» и «мире» в русской культуре существенно изменилось, сдвинувшись в сторону синкретической формулы *мировойны*.

С этого времени и начинается некий цивилизационный «слом» в национально-русском менталитете, приведший к интерпретации войны как «борьбы за мир», предвосхищающей оруэлловское «Война — это мир».

3

Великий русский и американский социолог XX века Питирим Сорокин в своей во многом пророческой книге «Главные тенденции нашего времени» (1964), где он предсказал неизбежность конвергенции, развивающейся в отношениях между двумя системами и обеими сверхдержавами — США и СССР, и следующей из нее глобализации, уделил внимание и проблематике войны и мира в период после окончания Второй мировой войны. В соответствии с принципами, разработанными Сорокиным в его знаменитой «Социальной и культурной динамике», ученый усматривает зависимость социальных процессов, происходящих в мире, от культурных, а культурных — от социальных.

В двадцатом веке великолепный чувственный мир западного человека начал быстро разрушаться и затем гибнуть. <...> Заметная дезинтеграция чувственного порядка возбудила вспышки первой и второй мировых войн, множество войн меньшего масштаба, кровопролитнейших революций, мятежей, преступлений и насилия в их наихудших формах. <...> Войны, революции, мятежи и преступления, в свою очередь, ускорили дезинтеграцию чувственного строя.

[Сорокин, 1997, с. 28–29]

В XX веке Россия пережила прошедшую три этапа Русскую революцию, Гражданскую войну, Первую и Вторую мировые войны, не считая более локальных войн и конфликтов (включая Русско-японскую войну, Халхин-Гол, 1-ю, 2-ю и 3-ю Советско-финские войны, Корейскую, вьетнамскую, афганскую, 1-ю и 2-ю чеченские войны). Сегодня к ним невольно добавились крымские события и боевые действия в Новороссии (Донбассе) и Сирии. Нет сомнений, что все эти военные кампании оказали и оказывают влияние и на культуру России (включая ее важнейшую составляющую — русскую культуру), и на менталитет россиян, и на тексты художественной культуры этого времени. В послевоенное время (эпоха оттепели 1950–1960-х годов) в русской литературе XX века родилась так называемая «военная проза», посвященная рефлексии военного опыта Советской армии в Великой Отечественной войне. Тема войны активно занимала русскую прозу и поэзию и в последующее время — в 1970–1980-е годы, вплоть до постсоветской современности. Однако следует заметить, что

за прошедшие после окончания Второй мировой войны семь десятилетий литературное отображение и культурное осмысление военного опыта сильно изменились.

Изменились и ключевые концепты «мировойны» по мере удаления от военного времени. Строго говоря, «война» в понимании писателей эпохи «оттепели» не вполне война, а скорее использование военного дискурса восприятия и оценки «мира». Ситуации и персонажи К. Симонова и В. Гроссмана, Г. Бакланова и Ю. Бондарева, К. Воробьева и Б. Окуджавы, В. Астафьева и В. Распутина, Б. Васильева и В. Кондратьева, Д. Гранина и А. Адамовича, вбирая в себя опыт действий и переживаний эпохи Великой Отечественной войны, в то же время были и крупнее, и значительнее чисто военных эпизодов российско-советской жизни. Почти каждая ситуация выбора, почти каждая трагическая коллизия могли быть интерпретированы и как *жизетские испытания* в условиях мирного времени, и как *философские*, обладающие внеисторическим, общечеловеческим смыслом. Многие сюжеты и фабульные эпизоды произведений военной прозы воспринимались и писателями, и читателями как *притча*, *философское*, а подчас и *религиозно-философское иносказание*, выходящее за пределы конкретно-исторического и культурного контекста.

Особенно показательны в этом отношении военные повести В. Быкова («Альпийская баллада», «Западня», «Мертвым не больно», «Круглянский мост», «Атака с ходу», «Сотников», «Дожить до рассвета», «Обелиск», «Волчья стая», «Его батальон», «Знак беды», «Карьер», «В тумане», «Облава» и др.), представляющие собой не столько чисто литературные произведения, сколько философские тексты отечественного экзистенциализма (коррелирующие с литературными произведениями Сартра и Камю, Кафки и Беккета). Нравственный максимализм, неразрешимость роковых ситуаций выбора, характерные для всех без исключения произведений В. Быкова, лишь опираются на военно-партизанский «антураж» действия. На самом деле все бытовые и исторические детали повествования условны и лишь дополнительно осложнены обстоятельствами оккупированной фашистами Белоруссии, этого партизанского края. Все трагические коллизии нравственного выбора и человеческого выживания в невыносимых физически и нравственно условиях для Быкова важны сами по себе — нравственно-этически, психологически, философски; к тому же разворачиваются они по преимуществу не между «своими» и «чужими», а «среди своих». Сама линия фронта пролегает у Быкова между «своими» и другими «своими» (то есть «чужими», но другими «чужими»), что особенно непонятно и страшно. Ведь это означает, что параллельно с отечественной войной идет подспудная гражданская война, не затихшая с начала 1920-х годов.

Быковские персонажи не имеют «мира» в душе; нет «мира» и между живущими бок о бок персонажами; «міръ», в котором они существуют и в котором разворачивается сюжетное действие, сам внутренне расколот и размыт не только войной, но и советским довоенным опытом. Лишь глубинное погружение в ситуацию позволяет героям Быкова постепенно осознать, кто «свой», а кто «чужой» и в каком смысле следует понимать их «свойскость» и «чуждость» друг другу и человеческому вообще. Людей из быковских повестей в буквальном смысле окружает «туман», и понимание того, что же происходит вокруг на самом деле, подчас героям удается лишь ценой собственной жизни или совести, средствами войны, да и то, чаще всего, к концу сюжета.

Такое условное восприятие жестокой правды о войне характерно и для творчества В. Астафьева («Пастух и пастушка», «Прокляты и убиты», «Так хочется жить», «Веселый солдат», последние рассказы — «Трофейная пушка», «Жестокие романсы», «Пролетный гусь»). Неслучайно здесь столь характерное для писателя сочетание предельного натурализма и жестокости, высокого идеализма, сентиментальности, тонкого психологического анализа, казалось бы, совершенно несовместимых между собой. Однако в жанре философской притчи о вечных проблемах человека и его души все средства литературы оказываются хороши. Нередко здесь идет противопоставление «мира» — «міру», их конфликтное наложение друг на друга, непримиримый спор между различными «срезами» культуры, искаженными, исковерканными нескончаемой войной. Войной против войны и против мира.

По существу, вместо концепта «война» в русской военной прозе 1950–1990-х годов (и в послевоенной поэзии — например, Б. Слуцкого, А. Межирова, Д. Самойлова, Ю. Левитанского и особенно ярко Б. Окуджавы) мы сталкиваемся с чем-то принципиально иным, что можно было бы условно назвать «*поствойной*». Имеется в виду жизненный и нравственный опыт, который мог появиться и быть отрефлексирован лишь *после* окончания войны, именно в послевоенной, *мирной* ситуации, но без кардинального переосмысления военного опыта этот «мирный» взгляд в принципе не мог появиться. «Война» и «мир», многократно опосредуя друг друга в сознании, вырабатывают конструкты именно *поствоенной* культуры, конфигурации *поствоенного* сознания. Но это сознание слишком проникнуто войной, чтобы быть мирным. Это подспудное продолжение *войны после войны*.

Главное, что отличает «военное» от «поствоенного» в культуре, — это многослойность концепта «поствойна», где над условно «военным содержанием» надстраиваются различные ее — рефлексивные и надрефлексивные — интерпретации. При этом нарратив (или метанарратив) военных событий и пере-

живаний вытесняется поствоенным дискурсом, совершенно изменяющим «оптику» восприятия и войны, опосредованной миром, и мира, исподволь омраченного войной. Война как бы утрачивает свои объективные, онтологические черты и предстает как предмет восприятия, воспоминания, переосмысления, то есть как феномен эпистемологии, аксиологии, интенциональности — едва ли не как виртуальный объект.

Чтобы понять разницу между военным и поствоенным дискурсом, сошлюсь на несколько примеров. У А. Твардовского «Василий Теркин» — это военный дискурс, а «Теркин на том свете» — поствоенный. У К. Симонова трилогия «Живые и мертвые» написана в русле военного дискурса, а «Так называемая личная жизнь (Из записок Лопатина)» — поствоенного. У В. Гроссмана роман «Сталинград» — военный, а его продолжение «Жизнь и судьба» — поствоенный. Романы В. Астафьева «Прокляты и убиты» и Г. Владимова «Генерал и его армия», «Московская сага» В. Аксенова пронизаны поствоенным дискурсом.

В творчестве Д. Шостаковича Седьмая и Восьмая симфонии — военные, а Девятая — поствоенная; из них первые две героико-трагические, третья — гротескная, трагикомическая. В творчестве С. Прокофьева Пятая симфония — военная, а Шестая симфония и «Ода на окончание войны» — поствоенные. Если Пятая симфония Прокофьева несет в себе героико-драматическое начало, то Шестая и «Ода» представляют собой трагическое и лирико-драматическое переосмысление итогов войны как внутренне противоречивых. Оперы Прокофьева «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке» — именно поствоенные, причем первая из них проникнута рефлексией событий Великой Отечественной войны больше, чем Отечественной войны 1812 года, а вторая обращена к теме выживания каждого «настоящего человека» в нечеловеческих условиях (с оттенком автобиографизма). Подобные наглядные примеры военного и поствоенного дискурса можно привести и из области изобразительного искусства, театра, кино.

Так, в сфере отечественного кино «Молодая гвардия» С. Герасимова, «Живые и мертвые», «Возмездие» А. Столпера, «Освобождение» Ю. Озерова, «Судьба человека» и «Они сражались за Родину» С. Бондарчука — это военные фильмы, описывающие войну изнутри, глазами войны. А «Летят журавли» М. Колотозова, «Иваново детство» А. Тарковского, «Восхождение» Л. Шепитько, «Иди и смотри» Э. Климова, «Проверки на дорогах» и «Двадцать дней без войны» А. Германа, «Военно-полевой роман» и «Анкор, еще анкор» П. Тодоровского — всё это поствоенные фильмы (кино о войне, отрефлексированной в мирное время или через призму мирного времени). Отличие поствоенного искусства от военного — многомерность восприятия и осмысления войны

через совмещение разных дискурсов, нередко не только дополняющих, но и противоречащих друг другу. Особенно показательные примеры художественных возможностей поствоенного дискурса — фильмы А. Балабанова «Брат», «Брат-2», «Война», в недрах которых открывались возможности нового, *постпоствоенного дискурса*.

4

В последнее время в русской культуре постсоветского времени начал складываться еще один неожиданный дискурс, еще один концепт восприятия «войны и мира». Отталкиваясь от концепта, условно названного нами «*поствойна*», эту конструкцию можно было бы назвать «*постпоствойна*», или «*постмир*». Конечно, подобные представления были во многом навеяны военными ситуациями среди мирного времени (вроде афганской или чеченской войн) — «миръ» и «міръ», увиденные через призму «войны», опосредованные «войной», хотя бы и «гибридной», пронизанные дважды поствоенным дискурсом. Это отнюдь не «мирная жизнь», наступающая «после войны», и не «военная жизнь», наступающая после «мирной», — это совершенно другое качество жизни, иное ее понимание — многомерное, многослойное, многозначное. Это скорее очертания «войны», проступающие сквозь описание или переживание «мира»; «поствойна» как своего рода *подтекст* иллюзорного «мира». Эти и подобные дискурсы «постмира» демонстрируют прямое идейно-эстетическое родство с постсоветским постмодернизмом.

По-своему «*постмир*» представлен в романе-анекдоте В. Войновича про Ивана Чонкина (гротескно-пародийная интерпретация Василия Теркина и гротескный образ Великой Отечественной войны). Но к «постмирному» дискурсу относятся и последние романы А. Проханова, идеологически противоположные произведениям В. Войновича, эстетизирующие и героизирующие военный натурализм и апеллирующие к гипертрофированным деталям афганской и чеченской войн («Дворец», «Чеченский блюз»), постсоветской истории («Господин Гексоген»), событий в Донбассе («Новороссия, кровью умытая») и др. Многие особенности «постмира» мы угадываем в последних романах В. Сорокина («День опричника» и др.) и В. Пелевина.

Из этой же обоймы «постмирных» произведений, представляющих «мир с точки зрения войны», «мир как разновидность войны» (в другом мировоззренческом ключе — как «мир после войны в состоянии перманентной войны»), выделяются кинофильмы А. Балабанова «Жмурки» и «Груз-200», во многом продолжающие и усиливающие тенденции, заложенные в его предшествующих «поствоенных» фильмах. Сходные тенденции «постмирного» дискурса нашли

выражение в фильмах «Сестры» С. Бодрова, «Водитель для Веры» П. Чухрая, «Мой сводный брат Франкенштейн» В. Тодоровского.

Интересно концепт «*постмира*» явлен в романе А. Королёва «Быть Босхом» [Королёв, 2004], представляющем интеллектуальную, постмодернистскую традицию современной литературы (номинант Букера-2005). В основе автобиографического сюжета лежит исходная коллизия: начинающий писатель после окончания филфака университета сослан за инакомыслие в Советскую армию, где он обречен служить «офицером в дисбате, в лагере для заключенных солдат на Южном Урале». Собственно, это и есть рисуемый писателем «постмир» советской действительности, являющийся оборотной стороной «поствойны». Невольно сопоставляя свой опыт и впечатления с «Записками из Мертвого дома» Ф. Достоевского и «Архипелагом ГУЛАГ» А. Солженицына, лейтенант Королёв, выполняющий обязанности следователя на солдатской зоне, задумывает роман о гениальном Иерониме Босхе, предвосхитившем феномен «постмира» в эпоху Северного Возрождения.

Фантазмагорический ад, в котором лейтенанту Королёву приходится жить, словно погружает молодого художника в мир босхианских картин и страшных, апокалиптических видений художника. Он начинает жить двойной жизнью: днем работает в армейском ГУЛАГе, а ночью становится подмастерьем Босха в брабантском Хертогенбосе. Незаметно грань между двумя мирами — советским и средневековым — в сознании писателя и его читателя размывается, и кошмарная явь проникает во все клеточки сознания и бытия будущего постмодерниста, навсегда отравляя его жизнь и творчество эстетикой ужаса и распада, где «война» проникает во все клеточки «мира» на микромолекулярном уровне.

Всесильное Зло предстает в романе А. Королёва прекрасной 17-летней девушкой, заражающей едва ли не всю солдатскую зону, жаждущую женской любви, сифилисом. Всемогущий Дьявол оказался эстетически очаровательным, юным, ликующим в своем гедонизме существом. Такое вот явление Мессии советскому народу!

Королёвскому Босху из незаконченного лейтенантского романа в его финале является Князь тьмы и отвечает на главный вопрос, задаваемый себе — рано или поздно — каждым человеком: «В чем смысл человека? Зачем он был создан Всемогущим Творцом?»

«Так вот, человек создан с единственной целью — сотворить Зло, которое не с руки сотворить Богу, потому что зло — единственное, что ему не под силу в силу Божьей природы. Быть источником злотворения в мире, вот и все. Элементарно. И ты один из сильных мира сего, который освистал Творца».

«Тсс... больше ни слова.

Тьма приложила палец к губам» [Королёв, 2004, с.291].

Королёвско-босхианский «постмир» разрастается в глазах свободного художника, загнанного в мундир подневольного младшего офицера, в ужасающий своей безысходностью «постмір», то есть во Вселенную после конца света.

Художник приходит к трагическому финалу жизни и творчества. Эротика в его изложении поднимается (или опускается) к религиозно-философским и экзистенциальным безднам смысла, превращаясь в апокалипсис любви. Отчаяние, ужас, бессилие разверзаются перед читателем... Русская литература XXI века, теряя слова и их значения, вновь останавливается в недоумении перед тайной человека на перекрестке добра и зла, войны и мира, гуманизма и бесчеловечности, света и тьмы...

* * *

Мы видим, как на протяжении XIX–XXI веков содержание концептов «война» и «мир» непрерывно меняется в основном за счет того, что смысловые границы между противоположностями размываются и опосредуются различными многозначными контекстами. Это связано, во-первых, с тем, что концепты «война» и «мир» в русской культуре изначально были включены в амбивалентные хронотопы. Хронотоп «мира» (как «не-войны») и хронотоп «міра» (как сообщества людей) имеют различные культурфилософские основания и разные пространственно-временные измерения. Хронотоп «войны», на первый взгляд, более однозначен, но и он имеет буквальный смысл («не-мир») и переносный, метафорический смысл («хаос», «дисгармония», «разлад»), далеко не всегда совпадающие между собой. Во-вторых, вступая в диалог друг с другом, эти концепты формируют медиативную зону (вне обоих хронотопов и между ними), в которой возникают новые, более сложные концепты, соответствующие реалиям XX и XXI веков, — симулякры «поствойна» и «постмир», в составе которых изначально концепты «война» и «мир» образуют сложные, многоэтажные конфигурации мирных, военных и переходных аллюзий. В-третьих, когда нет возможности концептам «война» и «мир» вступить в диалог друг с другом, между ними разверзается пропасть непонимания, диалог переходит в конфронтацию — и побеждает война.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2 изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
- Бочаров С. Г. «Мир» в «Войне и мире» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. С. 229–248.
- Бочаров С. Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». М.: Худ. лит., 1987. 155 с.
- Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. Работы 1978–2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 576 с.
- Королёв А. Быть Босхом. М.: Гелеос, 2004. 310 с.
- Лихачев Д. С. Литература — Реальность — Литература. Л.: Сов. писатель, 1981. 215 с.
- Манн Ю. В. Творчества Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петербург. Ун-та, 2007. 744 с.
- Панченко А. М. Русская культура в канун Петровских реформ // Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб.: Изд-во Азбука, 2000. С. 13–278.
- Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977. Т. 3. 497 с.
- Сорокин П. А. Главные тенденции нашего времени. М.: Наука, 1997. 351 с.
- Степанов Ю. Константы. Словарь русской культуры. 3-е изд. М.: Академический Проект, 2004. 992 с.

References

- Bakhtin, M.M. (1986) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. 2nd edn. Moscow: Iskusstvo Publ.
- Bocharov, S.G. (1985) ‘«Mir» v «Voine i mire»’ [“Peace” in “War and Peace”], in Bocharov, S.G. *O khudozhestvennykh mirakh* [About Art Worlds]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Publ., pp. 229–248.
- Bocharov, S.G. (1987) *Roman L. Tolstogo «Voina i mir»* [L. Tolstoy’s Novel “War and Peace”]. Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ.
- Vaiskopf, M. (2003) *Ptitsa-troika i kolesnitsa dushi. Raboty 1978–2003 godov* [The Bird-troika and the Chariot of the Soul. Works 1978–2003]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Korolev, A. (2004) *Byt’ Boskhom* [Being Bosch]. Moscow: Geleos Publ.
- Likhachev, D.S. (1981) *Literatura — Real’nost’ — Literatura* [Literature — Reality — Literature]. Leningrad: Sovetskii pisatel’ Publ.
- Mann, Yu.V. (2007) *Tvorchestva Gogolya: smysl i forma* [Gogol’s Creativity: Meaning and Form]. St. Petersburg: Izdatel’stvo Sankt-Peterburgskogo Universiteta.

Panchenko, A.M. (2000) 'Russkaya kul'tura v kanun Petrovskikh reform' ['Russian Culture on the Eve of Peter's Reforms'], in Panchenko, A.M. *O russkoi istorii i kul'ture* [About Russian History and Culture]. St. Petersburg: Azbuka Publ., pp. 13–278.

Pushkin, A.S. (1977) *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh. Tom 3* [Complete Works: in 10 vols. Vol. 3]. 4th edn. Leningrad: Nauka Publ.

Sorokin, P.A. (1997) *Glavnye tendentsii nashego vremeni* [The Main Trends of our Time]. Moscow: Nauka Publ.

Stepanov, Yu. (2004) *Konstanty. Slovar' russkoi kul'tury* [Constants. Dictionary of Russian Culture]. 3rd edn. Moscow: Akademicheskii proekt Publ.

Информация об авторе: И. В. Кондаков — доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, действительный член Российской академии естественных наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). Адрес: Российская Федерация, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., д. 6.

Information about the author: I. V. Kondakov — DSc in Philosophy, PhD in Philology, Professor, full member of the Russian Academy of Natural Sciences, Professor of the Department of History and Theory of Culture of the Faculty of Cultural Studies at the Russian State University for the Humanities (RSUH). Address: 6 Miuskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russian Federation.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 01.03.2022;
одобрена после рецензирования 05.05.2022;
принята к публикации 25.05.2022.

The article was submitted 01.03.2022;
approved after reviewing 05.05.2022;
accepted for publication 25.05.2022.