

«РАССТРЕЛЯННОЕ ДЕТСТВО»: ПОВЕСТЬ «СУДНЫЙ ДЕНЬ» ВИКТОРА КОЗЬКО В ОТРАЖЕНИИ «ИВАНОВА ДЕТСТВА» АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Людмила Анатольевна Капитанова

доктор филологических наук, профессор Псковского государственного университета (Псков, Россия)

e-mail: kapitanovala24@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9789-1142

Аннотация. В статье рассматривается ранее не затрагивавшийся и, соответственно, не рассматривавшийся исследователями вопрос об очевидном сопряжении двух культурных явлений: повести белорусского писателя Виктора Козько «Судный день» и фильма Андрея Тарковского «Иваново детство», связанных в первую очередь общей драматической темой «детей войны» и способами ее осмысления, сфокусированными на изображении характеров главных героев, Кольки Летечки и Ивана. Однако прежде была предпринята попытка выявить скрепы, позволяющие свести в едином исследовательском поле такие, казалось бы, несводимые творческие «величины», как Козько и Тарковский, на самом деле оказавшиеся во многом родственными художниками в осмыслении и разрешении проблематики «расстрелянного детства», «детства в войну», подводящими к выводу о том, говоря словами Михаила Ромма, «насколько губительна война, как калечит она души и жизни», «каким не должно быть детство, изувеченное войной». При рассмотрении образов Летечки и Ивана в статье особо подчеркивается, что оба героя обладают всепоглощающей позицией в повествовании, из чего следует, что детский взгляд главенствует в восприятии и переживании бедствий и ужасов войны. Тем самым становится понятным сознательно выбранный Козько и Тарковским вектор на преодоление устоявшихся «правил» и даже стереотипов в восприятии детей, которые, по словам Козько, «жили войной и в войне». При этом в статье показано единое направление Козько и Тарковского в изображении ребенка войны: исключительно в призме их духовного опыта, обрекающего обоих мальчиков на неминуемую смерть, знаковую в судьбе «детей войны», войны, перечеркнувшей их будущее. В этом отношении Козько и Тарковский являются новаторами в изображении «детей войны». Кроме того, представленные в статье наблюдения и выводы делают концептуальной в повести Козько категорию памяти в призме военного детства, достойную стать темой самостоятельного исследования.

Ключевые слова: война, детство, память, Беларусь, Виктор Козько, Андрей Тарковский

«<...> здесь, как в почке, весь узел проблем <...>»
М. Туровская

Приведенный в качестве эпиграфа к настоящей статье фрагмент высказывания Майи Туровской обращен к непосредственному узлу проблем, «который будет завязываться вокруг фильмов Тарковского», начиная с «фильма о расстрелянном детстве» [Туровская: 38]. Именно так Андрей Тарковский обозначил самую суть «Иванова детства» в своем интервью сразу после получения «Золотого льва» на Венецианском кинофестивале в 1962 г. Однако «почка» дала первый проблемный «побег» еще задолго до Венеции, когда молодой режиссер изложил Михаилу Ромму собственное «решение картины»: «Иван видит сны» [Ромм: 340], и с самого начала предложил свой вариант заглавия: «Иваново детство»¹.

То, о чем и как снимал Тарковский в «Иване», до него не делал никто. Собственно, этот факт и стал отправной точкой замысла сопряжения «Судного дня» с «Ивановым детством», потому что до Виктора Козько в советской прозе тоже никто не писал о детях войны так, как это сделал он в «Судном дне», отмеченном Государственной премией БССР имени Якуба Коласа.

Рожденный в 1940 г. потерявший мать и младшую сестру в годы войны, воспитанник двух детских домов на Гомельщине, писатель, подобно своему герою Кольке Летечке, «носил в себе» долгие годы «крик и страх» разрушенного войной детства, пока тот не «выспел» и не «выплеснулся из него» [Козько: 512] тремя произведениями: «Високосный год» (1974), «Повесть о беспризорной любви» (1975), «Судный день» («Суд у Слабадзе», 1977), где общей темой является опыт «детей войны». Но только «Судный день» отозвался явным эхом «Иванову детству».

Не берясь утверждать безусловную правомерность сопряжения повести и фильма, тем не менее можно выстроить цепочку их возможных «стяжек». Первая в числе прочих – это уникальность обеих вещей, в одном случае подтвержденная «Золотым Львом», в другом – Госпремией БССР. Важно не обойти вниманием и авторитетное мнение критика Льва Аннинского, своей высокой оценкой Виктора Козько («написав "Судный день", вещь уникальную, составившую неповторимый вклад в наш общий опыт <...>» [Аннинский: 525]) произвольно наметившего основание следующей вероятной «стяжки» «Иванова детства» и «Судного дня», заключающейся в их «неповторимом вкладе» в «общий опыт» освоения того, «насколько ги-

¹ Курсив М. Туровской. – Л. К.

бельна война, как калечит она души и жизни», «каким не должно быть детство, изувеченное войной» [Ромм: 339].

Непременным фактом сродства А. Тарковского и В. Козько выступает и их принадлежность к поколению «детей войны»: поколению Ивана и Кольки Летечки, – вошедших в кино и литературу «на плечах военного поколения» [Туровская: 25]¹. После стольких фильмов и книг о войне они творчески выражают свое видение войны, которое, говоря словами М. Туровской, «нельзя не признать самобытным» [Туровская: 9].

Тарковского-режиссера и Козько-писателя роднит и то обстоятельство, что они оба авторы. Причем на осознание себя не «режиссером-постановщиком» («как значился он во всех приказах по “Мосфильму”»), но «режиссером-автором <...> однозначно и навсегда» [Туровская: 39] повлияла встреча Тарковского с Владимиром Богомоловым, во время которой он сказал автору повести «Иван»²: «Мы тоже имеем право на творческую индивидуальность так же, как и вы (писатели. – Л. К.)». Уже тогда в его представлении кино ни в чем не уступало литературе. Много позже Тарковский в одном из интервью прямо заявит, что «кинематограф способен создавать произведения, равные по значению романам

Толстого и Достоевского для XIX века <...>» [Тарковский: 315], и никогда не сойдет с этой позиции.

На представления Тарковского об авторстве в кино, несомненно, повлияли шестидесятые годы «торжества индивидуальности и “авторского” кино». Как отмечает М. Туровская, «верности именам художников, которые поражали нас в молодости, – Виго и Бунюэлю, пристрастия к старшим современникам, наиболее полно реализовавшим “авторское” кино, – Бергману, Феллини, Брессону – Тарковский не изменил до конца своих дней». А все потому, что «просто иначе – не авторски – он снимать не сможет» [Туровская: 39-40].

Помимо признания своей индивидуальности Козько с Тарковским сближало еще одно обстоятельство: стремление к «натуре», документальности. Так, съемки «Иванова детства» проходили на месте подлинных событий, в Каневе, на Днестре. И даже то, что предполагалось первоначально снимать в декорациях павильона, было снято на натуре: наблюдательные пункты батальона и разведотдела» [Туровская: 40].

В «Судном дне» достоверность также присутствует. С нею связаны факты биографии писателя: концлагерь Озаричи (По-

¹ В. Козько вошел в литературу в 1962 г.

² Фильм «Иваново детство» снимался по мотивам рассказа Владимира Богомолова «Иван» (1957).

лесская область), сиротство («Я помнил о своей сестре, которой было два года, когда убили нашу мать, и она, сестра, отползла от мертвой матери под печь и замерзла там. И ее слезы примерзли к лицу [Козько 1985: 241]»), после войны детдом. В. Козько помнил и суд над полицейскими-карателями. Все пятеро не выдуманы, но их настоящие фамилии автор не указал. Не выдуманы были Колька Летечка и его друзья-«недоделки», Васька Козел и Стась Дзыбатый, как и их ранние смерти. Разве что реальные фамилии мальчиков могли быть другие. Но только не судьбы, которыми они «обнажили, по твердому убеждению писателя, звериное нутро фашизма» [Там же]. Иначе, как и, главное, чем можно объяснить, «за что умирали дети, еще не наделенные сознанием этого (в отличие от солдата, «который знал, за что он умирает». – Л. К.), без ощущения света впереди. За собственной уже смертью, не успев ни полюбить, ни проклясть этот мир, познав лишь нелепость, убийственность его» [Там же: 243]. Эти предельно горькие раздумья о детях войны отражены в большом интервью писателя Наталье Игруновой (первый заместитель главного редактора и заведующая отделом критики журнала «Дружба народов») и являются подтверждением отмеченного

выше достоверного характера «Судного дня».

Именно по этой причине «Судный день» давался эмоционально тяжело. В конце работы над повестью писатель «сидеть уже не мог. То стоял, то падал на четвереньки над листами бумаги. Напряжение было невыносимое. Сам материал меня сжигал» [Там же: 238], – вспоминал В. Козько. И было от чего «обугливаться» телу и душе писателя в «новом возвращении <...> к памяти его детства» [Там же]. Писатель признавался своей собеседнице: «Мне иногда говорят, что все, о чем я рассказываю, вспоминая, я придумал. В четыре, даже в пять-шесть лет я не смог бы столько запомнить. Но я сам помню все. И это нелегко». «Нелегко» до такой степени, что «от последних страниц» повести В. Козько «увезла “скорая”. Попал на месяц в больницу. Перенес две операции...» [Там же]. И это цена рассказа об одном мальчике войны. «А вообще, по словам писателя, в детских домах Белоруссии только в 1945 году воспитывалось 26900 детей» [Там же: 239] И эти тысячи и тысячи детей, все как один, подобно Кольке Летечке, оказавшись в зале суда над бывшими полицейскими, могли стать свидетелями фашистского ада, закричав «на всю землю» в один голос: «Было!» (509)¹, – и звать своих матерей спасти их.

¹ Здесь и далее повесть «Судный день» В. Козького цитируется по источнику [Козько 1982]. Ссылка на страницы этого издания дается в круглых скобках после цитаты.

Как и Иван, чья «точка зрения господствовала надо всем» [Туровская: 39] в фильме, Летечка обладает всепоглощающей позицией в повести. При этом «глаза ребенка видят событие во всех его подробностях, в своей безоговорочной чудовищности» [Садовская: 309]. Последнее, памятуя наблюдение М. Туровской, можно отнести к Ивану тоже: «<...> мир войны был для него уродливым сдвигом естественного мира детства» [Туровская: 9]. При этом до прозрачности ясно, что оба автора, отстоявшие друг от друга на пятнадцать лет, двигались в едином художественном направлении «соприкоснуться с духовными субстанциями души» [Гершкович] ребенка, чей «мир был расколот – войной» [Козько 1985: 239].

Тем самым становится понятным сознательно выбранный ими вектор на преодоление устоявшихся «правил» и даже стереотипов в восприятии детей, которые, как говорил в интервью В. Козько, «жили войной и в войне» [Козько 1985: 243].

Начало этому было положено «Ивановым детством», когда А. Тарковский отказался снимать фильм о «сыне полка». В заново выстраиваемой «истории» Ивана, по «авторской мысли» режиссера, «нет места приключенческой романтике». Как говорил А. Тарковский, «Иван – это ребенок, скупаемый страстью взрослого» (Цит. по: [Туровская: 41]), – мстью за убитую мать, расстрелянных односельчан. К мести мальчика «взы-

вает» и не раз виденная им на стене надпись («Нас 8 человек. Каждый не старше 19. Через час нас поведут убивать. Отомстите за нас!»), и «трофейный» альбом с гравюрой «Четыре всадника Апокалипсиса» Дюрера как напоминание Ивану о пережитых картинах насилия. Можно сказать, он живет войной так, как могут жить войной только взрослые люди.

Этот концептуальный авторский посыл Тарковского нашел адекватный отклик у Ж.-П. Сартра. В его восприятии Иван «полностью то, что история сделала из него. Брошенный против воли в войну, он целиком, весь сделан для войны» [Сартр: 14]. Именно отсюда, по Сартру, «укоренившаяся в нем жестокость» [Там же], та самая «жестокость в портрете ребенка», которая не вполне располагала к фильму первых зрителей [Зоркая: 22]. Однако Сартр полагал ее «рожденной тоской и ужасом», более того, считал, что она «поддерживает» мальчика, «помогает жить и приводит к отстаиванию опасной миссии разведки» [Сартр: 14].

Нестерпимой мстью движима душа ребенка и тогда, когда он, отчаянно плача, срывающимся от внутреннего напряжения голосом кричит, обращаясь к воображаемому врагу – висящему на крючке фашистскому мундиру – в своей игре «в войну»: «Прятаться? Ты от меня не спрячешься! Что? Трясешься? А ну, отвечай! Ты мне за всё... Понял? Да я тебе... Ты думаешь, я не помню? Я тебя судить буду! Я же тебя... Я тебя...».

Возможно, именно эту сцену имели в виду участники одной из бурных дискуссий в Доме кино ранней весной 1962 г., пеняя режиссеру на излишнюю «эмоциональность кинематографического изображения, многим показавшейся чрезмерной, душераздирающей» [Зоркая: 22]. Однако, как и сартровский образ «воинствующего и безумного ребенка» в «Ивановом детстве», завышенный уровень экспрессивного поведения Ивана в игре «в войну» имеет непосредственное объяснение, сопряженное с «нестерпимым ужасом увиденного насилия» [Сартр: 13] и неизбывной болью утраты матери, а с нею родного дома и мира детства.

Кажется, столь же абсурдно, вровень Ивановой угрозе судом фашистскому мундиру, выглядит и поведение Захарьи, с кирпичом в руках взгромоздившегося на «бетонный козырек, нависший над крыльцом», «на задах Дворца культуры» (430), и здесь, вместе с дедом Ничипором, ожидающего воронок с «гадами полицейскими» на предстоящий над ними суд, чтобы обрушить на головы предателей-палачей задуманный им смертоносный самосуд: «Я сам должен, – сказал Захарья. – Я сколько ждал этого часа, может, тем и жил, своими руками должен. Кирпич, камень не возьмет, руками буду, зубами. Прыгну сверху, хребет себе поломаю, а на тот свет вместе с собой одного гада прихвачу» (432). Но когда прозвучал обращенный к солдатам приказ майора: «Помогите отцам

спуститься на землю», – «бухнул сверху голос Захарьи» (435), обращенный к собравшимся на площади: «Люди! Мир! <...> Не допустите, не выдайте! Пуля милосердная. Огонь нужен и камень. Мучить их, как мучились мои дети в огне... <...> Захарья был страшен <...> с простертыми к небу заостренными клешнями пальцев, с окаменелым, почти безумным лицом. – Как они горели, как они молили: таточка, лёду...» (435).

Справедливым будет предположить, что в этот миг в «Судном дне» как будто сошлись в диалоге между собой литература и кинематограф: не стало Захарьи, громадного роста сторожа детдома, а вместо него кричал двенадцатилетний мальчишка, грозил огнем и камнем, призывал последний Страшный суд, требуя наказания врагу за все им содеянное против человеческой жизни и детской жизни в первую очередь. И как это присуще «диалогу культур» (М.М. Бахтин, В.С. Библер), в котором не существует времени («но всегда есть момент, следовательно, он происходит только в настоящем») и территориальной закреплённости, потому что диалог «адресован вовне, к другой культуре, в совокупности с напряженным обращением вглубь и внутрь себя самой» [Волкова: 115], можно допустить (и согласиться с этим), что в текстовом «поле» повести В. Козько нивелировался разрыв в пятнадцать лет между «Судным днем» и «Ивановым детством». Оба произведения (каждое из них

по-своему) воплощали бескомпромиссную мысль, высказанную В. Козько в интервью 1985 г.: «Солдат знал, за что он умирает. А за что умирали дети <...>» [Козько 1985: 241]. При этом писатель подчеркивал, что «не страдания – главная тема и идея «Судного дня», а приговор фашизму, приговор, который выносит своей жизнью и смертью Летечка, герой повести» [Там же], смертельно больной мальчик, бывший узник детского концлагеря, беспомысленный сирота.

Именно в призме судьбы Кольки Летечки и тысяч судеб ему подобных детей-сирот явно проступает истинный смысл лишь на первый взгляд иррациональной угрозы Ивана фашистскому мундиру: «Я тебя судить буду!» В действительности герой «Иванова детства» тоже выносит прямой приговор фашизму. И Захарья, не сумевший совершить свой прямой суд над фашистскими прихвостнями, в огне уничтоживших все 60 дворов деревни Сучки, а с ними всех ее жителей, преимущественно стариков и детей («Косу возьму, а в травах головки белявые детей моих встают. Ложку в руки, а из тарелки на меня глаза их» (435)), тем не менее не оставляет своего последнего на этом свете «задания», какой бы странной форма его выполнения не оказалась («В сердце у меня рана – дети, а раненый человек, как зверь, он не разумом, он болью живет» (458)). А потому не кажется случайной оступка Захарьи, когда он, «не устоял, пошатнулся и шагнул с ко-

зырька на "воронок". Загремел по жести сапогом». Не попасть камнями в головы, так по головам палачей пройтись со словами приговора прислужникам фашизма: «Чуете, гады, чуете, смерть ваша к вам стучит» (435).

Однако, как отмечает Л. Аннинский, «ни огнем, ни камнем не измерить эту боль» [Аннинский: 536], что несет в себе Захарья, не забывший «нестерпимый ужас увиденного насилия» полицаев над детьми: они ведь не только их живыми сжигали, но и в бочки засмолив, в землю живьем закапывали (458).

И здесь А. Тарковский и В. Козько отчетливо зеркалят друг друга. Так, ничем не измеримую боль жертв фашизма в фильме и повести «принимает <...> на себя», «полную цену платит» ребенок, «детская душа», и этим сознательно обрекает себя, по сути, на самоубийство: исполненный чувством мести Иван, «побирушка, проходивший по вражескому тылу бездомным сироткой в отрепьях» [Зоркая: 28], добывая необходимые фронту разведданные и каждый раз находясь на шаг от смерти, и Летечка, сжигающий дотла свое изношенное сердце вернувшейся к нему памятью о пережитом фашистском аде, а отсюда ясным осознанием «невозможности жить с мыслью о том, что полиция и каратели», представшие перед судом, «во все не чувствуют себя виноватыми [Аннинский: 535–536] в убийстве тысяч и тысяч людей. В итоге же Иван и Летечка волевым отрицанием своего будущего воплощают

собой общую для фильма и повести мысль, уловленную Сартром в «Ивановом детстве» и отраженную в словесной формуле «связующая нить между войной и смертью» [Сартр: 13], поистине знаковой в судьбе детей войны. Отсюда логично оба произведения завершаются смертями героев. Кроме того, в «Ивановом детстве» в финале появлялось черное дерево, в понимании М. Туровской, «как восклицательный знак войны», символику которого запечатлевает и этим делает его смысл насущным обложка книги Ю. Ханютина «Предупреждение из прошлого» (1968) с изображенным на ней «черным деревом» А. Тарковского [Туровская: 41].

Не менее пронзительно проявляет сартровская формула и «Судный день», будучи прочно сопряженной с завершающим звеном его сюжетной ситуации, «дорогой мертвых». Высланная десятками и десятками трупов она уводила ребенка от места более страшного, где «люди в черном, с черными палками, обложили со всех сторон и с криками "Ату их, ату", сея из палок огонь, загнали в болото и оставили его уже одного» (476), без только что убитой ими матери. В мире, в котором мальчик был один, не осталось места живому: лес «нежилой, пустой», земля «вымерла» и всюду мертвые – на дороге, в лесу, «обложили со всех сторон»... И даже когда над лесом, над дорогой нависает зеленая ракета, мальчишка «не рад ее свету»: «она

высвечивает не конец пути, а лишь новые трупы» (478–479).

Конечной ценой прохода ребенка через царство мертвых становится «убитая этой дорогой память» (479). Но главное, он убежден в том, что трупы «теперь никогда не отпустят его». И поэтому «там, как ни светло, как ни счастливо там, у дороги, по которой он прошел, нет и не может быть счастливого конца» [Там же]. Тем самым, сближающее Летечку с Иваном отсутствие веры в жизнь, как противовес смерти, становится объяснением того, что он, как и Иван, «не может разорвать связующую нить между войной и смертью» [Сартр: 13]. Но не потому, что не способен сделать это, а потому, что, как и Иван, по справедливому суждению Сартра о герое «Иванова детства», «увидел перечеркнутым свое будущее»: «Там, впереди, ракеты уже плавятся пачками. Там, впереди, грохочут пушки. Нет, не умерла земля, не кончилась в эту ночь. Это идет освобождение. За него там падают, умирают люди. И мальчишка ползет – не жить, умирать. В его теле уже нет жизни. Но он все же двигается. К людям, навстречу залпам, к живым» (480). Чтобы потом пойти в суд, а значит, «на смерть своею волею» [Аннинский: 535].

Такое драматическое переживание смерти Иваном и Летечкой – прямое следствие их «расстрелянного детства» и безусловное подтверждение того, что «Судный день» – это «самая сильная и самая страшная повесть Козько» [Там же].

Здесь также уместно вновь обратиться к мысли о том, что «в детстве мальчишек Козько мир был расколот – войной» [Козько 1985: 239]. «Раскол» нашел отражение в «Ивановом детстве» тоже: «Жизнь, которая должна быть, и та, которая существовать не имеет права» [Зоркая: 28], – писала в одной из самых первых рецензий на фильм Н. Зоркая о «двух реальностях», в которых живет душа ребенка, жестоко и непоправимо травмированная, вырванная из теплого, мягкого, материнского, брошенная из этого светлого дня в огонь, металл, скрежет, слезы, чтобы ей вновь обрести себя в мести, в жгучей ненависти, в сознании своей необходимости на войне» [Там же: 24]. Позже наблюдение о двуплановости «Иванова детства» развила М. Туровская: «Мир расколот надвое, и перехода, средостения между половинками нет» [Туровская: 16]. Так обозначилась «двойная жизнь», которой напряжено живет Иван и очень похоже на него – Летечка. И как следствие двойности героев, если воспользоваться по этому случаю сартровским тезисом, – «весь мир становится галлюцинацией» [Сартр: 13] для обоих мальчиков. В большей степени для Летечки.

Подобно оборотню с наступлением расвета, корчится Иван от непрерывных соприкосновений с войной. Ночью же он заслонен от нее снами: мать с ведром воды, лошади едят яблоки, девочка, белый песчаный плес, льющийся с неба солнечный свет... Но

даже сквозь сон он ощущает «ворвавшийся хаос – чей-то стон, плач, рыдания, непонятная, чужая речь на родной земле» [Зоркая: 24], как знак неотступного присутствия в его жизни войны. На немецкой стороне Иван – разведчик Бондарев, скитающийся во вражеском тылу с целью сбора разведанных; в землянке разведчиков, по возвращении с задания, словно обернувшись, он становится мальчишкой, занятым чуть ли не оформлением гербария: сухие листочки, прутики, засохшие плоды кустарников... на деле составлением памятки о дислокациях немцев. И как совершенно по-детски, обнаружив альбом Дюрера, он спрашивают: «Картинки есть?» А затеянная им игра «в войну» перед уходом на немецкую сторону – чем не детская «войнушка»?

Что касается «двойности» Летечки, то здесь все гораздо сложнее и запутаннее по причине устойчивой мимикрии сознания героя, обусловленной его беспамятством.

На момент описываемых в повести событий Летечке семнадцать лет, из них десять – годы жизни в детдоме. Соответственно, картины войны видят глаза семилетнего мальчика, который при этом «сам не мог понять, где он» (470), настолько они были нечеткие, погруженные в непроглядный «синий, мертвенный» туман, наполненные преследующими его кошмарами. А главное, эти картины – результат всполохов пробуждающейся в

процессе суда по делу полицаев-карателей памяти ребенка. И вновь в глазах Летечки стояла дорога, устланная мертвецами; увиденная им воочию или порожденная горячечным сознанием мальчишки, он не знает, но именно эта дорога убила его память («убитая этой дорогой память»), а сейчас, в зале суда, вернула ее назад.

Но, как оказалось, беспамятство Летечки только на время. Этот опыт герой В. Козько не в состоянии забыть. Он обрушивается на присутствующих в судебном заседании криком мальчика о помощи: «Мама, спаси меня!» – закричал он на весь зал, как кричал на всю землю в том далеком» (508–509) «марте сорок четвертого или в августе сорок третьего, этого он не знает. Времен года для него тогда не существовало» (475), «как кричали тысячи и тысячи его сверстников» (509).

Однако возвращенная нечеловеческими душевными и физическими страданиями память («Было! – это кричал, захлебывался в плаче Летечка. Он все вспомнил, откуда он есть и откуда пошел» (508)) оборачивается для него приговором: «такая память просыпается, чтобы взорваться в последний раз, окончательно» (479). Именно этим, по мысли писателя, и страшна война, чей опыт ребенок не в состоянии освоить и даже просто вместить. Тем не менее, как показывают судьбы Ивана и Летечки, герои также не в состоянии его забыть. И поэтому отказывается быть суворовцем Иван и буквально мо-

лит Холина в очередной раз отправить его за линию фронта. И Летечку, каждый день отправлявшегося в суд, «никто уже не смог бы остановить. Летечка был там, далеко, где сгинула его память и надорвалось сердце, где гремела война и гибли его мать с отцом» (493).

Как видим, души героев А. Тарковского и В. Козько, распахнутые «настежь» войне, вычерпаны ею до основания, до конца. Как реквием звучат в финальной главе «Судного дня» строки о детской душе, застрявшей между жизнью и смертью: «Его убивали в Тростенце под Минском, его живьем сжигали в деревенской хате в деревне Сучки, его сжигали на скотобойне в безымянной деревне, закапывали живым в землю, мозжили голову о кузов машины, убивали по капле в немецком киндерхайме. Он уже устал умирать. Надо ведь когда-то и по-настоящему умереть. Пришел час. Пробил <...> (479).

Безальтернативное трагическое разрешение писателем темы распятого войной детства закрепляется двумя финальными ситуациями, знаменующими закономерный итог судьбы героя.

В первой финальной ситуации представлен уход героя. Казалось бы, в отличие от Ивана, в котором ток войны вытеснил саму жизнь, навсегда остановившуюся на фотографии с надписью «Расстрелян 25.12.43», Летечка в свой последний час «взывает о жизни». Его тело, неожиданно обретшее «здоровые ноги» и «новые сильные руки», и сердце, в котором

«не было <...> больше ни болей, ни хрипов», «уговаривает землю, просит поверить, что оно здорово, что ничего ему не надо, что ему всего хватает – и света и воздуха». Но, – как завершает автор не вполне реалистичное развитие событий, – «и тело и земля знают, что будет дальше. Земля своего не упустит» (514).

Вторая финальная ситуация – это, собственно, последние строки «Судного дня», своего рода «документально-жесткая справка» [Аннинский: 535]: умерли все «недоделки» Слободского детского дома: «Васька Козел умер осенью того же года. Стасю Марусевичу, Дзыбатову, в Москве одному из первых в стране была сделана операция на сердце. Он прожил после этого еще десять лет» (523). А это уже приговор фашизму и войне в целом, вынесенный Иваном, сгорающим в жажде мести («Я судить тебя буду!...» – кричит он во тьме церковного подвала-блиндажа фашистскому мундиру – знаку войны) и плачущим от собственного бессилия. И ему на подмогу встает Летечка, такой же, как он, сгоревший на войне душой и телом, который «за все воздаст. Вместе с теми, загубленными, разыщет их (палачей. – Л. К.) и на том свете. Соберет всех. Отыщет деда Гуляя, белокрысых, пахнущих молоком Сучков. Он придет под Азаричи в мелкий хвойник, в болото, обтянутое колючей проволокой, и поднимет тридцать семь тысяч тифозных стариков, женщин, детей, пройдет вновь деревенским ночным шляхом и собе-

рет всех, кто лежит там, кликнет десять тысяч евреев, сотни заключенных минской тюрьмы, обойдет все деревни, все пепелища и кликнет сгоревших. И все они, тысячи тысяч, пойдут на тех, кто жег, убивал их. Ни один не убежит от них. Ни один не спрячется и на том свете» (494). Вместе с ним пронзительно звучит голос автора, сироты войны, воспитанника двух белорусских детдомов.

И в этом смысле герой «Судного дня» воплощает в себе архетип трикстера, ибо только этой ролевой функцией героя в тексте можно объяснить множественную память героя, его множественные жизни и смерти: «Бегал, прятался по лесам, попадал в лагеря, его трижды расстреливали, трижды сжигали живым. Но не могли ни расстрелять, ни убить, он выползал из-под трупов, выходил из огня и снова жил, чтобы дожидаться завтра. И завтра снова умирать и снова оживать» (493).

Вместе с тем в художественном эффекте множественности явственно просматривалась обобщенная судьба тех, кого историческая судьба обрекла на индивидуальную судьбу «расстрелянного детства»; оно взывало к «суду вечному и беспощадному» (494). И в этой точке схождения непреложной грядущей высшей расплаты за трагическое детство «войны и в войне» решение А. Тарковского и В. Козько о смене первоначальных названий фильма и повести также может являться непреложным подтверждением того, что они творчески отражают друг друга.

Литература

Андрей Тарковский о киноискусстве. Интервью «Меня больше всего удивляет...» // Мир и фильмы Андрея Тарковского / сост. А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С. 315–319.

Аннинский, А. Слезинка палача. Послесловие // В. Козько. Судный день. Приложение к журналу «Дружба народов». М.: Известия. 1982. С. 524–539.

Волкова, А.А. Философское понимание диалога культур в концепциях М.М. Бахтина и В.С. Библера: сравнительный анализ // Logos et Praxis. 2019. Т. 18. № 4. С. 108–117.

Зоркая, Н. Начало // Мир и фильмы Андрея Тарковского / сост. А.М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С. 22–36.

Гершкович, А. Исповедь Андрея Тарковского // Континент, 1984. № 42. Блог Николая Подосококорского. [Электронный ресурс]: URL: <https://philologist.livejournal.com/9429068.html>. (дата обращения: 11.10.2024).

Козько, В. Судный день. Повести. Перевод с белорусского автора. Москва: Известия. 1982.

Козько, В. Мы похожи во времени... // Дружба народов. 1985. № 5. С. 236–249.

Ромм, М. Один из лучших // Мир и фильмы Андрея Тарковского / сост. А.М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С. 339–342.

Садовская, Е.Ю., Подпорин И.Г. Парадоксы свидетеля войны в белорусской литературе (на примере повести В. Козько «Судный

день» // Научные труды Республиканского института высшей школы. Философско-гуманитарные науки. 2017. № 16. С. 307–316.

Сартр, Ж.-П. По поводу «Иванова детства» // Мир и фильмы Андрея Тарковского / сост. А.М. Сандлер. М.: Искусство, 1990. С. 11–21.

Туровская, М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.

References

Andrey Tarkovsky o kinoiskusstve [Andrey Tarkovsky on cinematography]. (1990). Interv'yu "Menya bol'she vsego udivlyayet..." [The interview "It surprises me the most..."]. In A.M. Sandler (Ed.), *Mir i fil'my Andrey'a Tarkovskogo* [The world and films of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo, 315–319.

Anninskij, A. (1982). Slezinka palacha. Posleslovie [The executioner's tear. Afterword]. In V. Koz'ko, *Sudnyj den'. Prilozhenie k zhurnalu "Druzhiba Narodov"* [Judgment day. Appendix to the magazine "Friendship of Peoples"]. Moscow: Izvestiya, 524–539.

Gershkovich, A. (1984). Ispoved' Andrey'a Tarkovskogo [The confession of Andrei Tarkovsky]. *Continent*, 42. Retrieved from: <https://philologist.livejournal.com/9429068.html>. (date of access: 11.10.2024).

Koz'ko, V. (1982). *Sudnyj den'. Povesti* [Judgment day. Novellas]. Moscow: Izvestiya.

Koz'ko, V. (1985). My pohozi vo vremeni... [We are similar in time]. *Druzhiba Narodov*

[Friendship of Peoples], 5, 236–249.

Romm, M. (1990). Odin iz luchshih [One of the best]. In A.M. Sandler (Ed.), *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [The world and films of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo, 339–342.

Sadovskaya, E.Yu., & Podporin, I.G. (2017). Paradoksy svidetelya vojny v belorusskoj literature (na primere povesti V. Koz'ko "Sudnyj den" [Paradoxes of a witness to the war in Belarusian literature (on the example of V. Kozko's novel "Judgment Day")]. *Nauchnye Trudy Respublikanskogo Instituta Vysshej Shkoly. Filosofsko-Gumanitarnye Nauki* [Works of the Republican Institute of Higher Education. Philosophical and humanitarian sciences], 16, 307–316.

Sartre, J.-P. (1990). Po povodu "Ivanova detstva" [On "Ivan's childhood"]. In A.M. Sandler (Ed.), *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [The

world and films of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo, 11–21.

Turovskaya, M.I. (1991). *Sem' s polovinoj, ili fil'my Andrey Tarkovskogo* [7 ½, or Andrei Tarkovsky's films]. Moscow: Iskusstvo.

Volkova, A.A. (2019). Filosofskoe ponimanie dialoga kul'tur v koncepciyah M.M. Bahtina i V.S. Biblera: sravnitel'nyj analiz [Philosophical understanding of the dialogue of cultures in the concepts of M.M. Bakhtin and V.S. Bybler: a comparative analysis]. *Logos et Praxis*, 18 (4), 108–117.

Zorkaya, N. (1990). Nachalo [The beginning]. In A.M. Sandler (Ed.), *Mir i fil'my Andrey Tarkovskogo* [The world and films of Andrei Tarkovsky]. Moscow: Iskusstvo, 22–36.

Для цитирования: Капитанова Л.А. «Расстрелянное детство»: повесть «Судный день» Виктора Козько в отражении «Иванова детства» Андрея Тарковского // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2024. Т. 9. No 3. С.49–62. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-3-49-62

For citation: Kapitanova, L.A. (2024). 'Shot childhood': the story "Judgment Day" by Viktor Kozko in the reflection of "Ivan's Childhood" by Andrei Tarkovsky. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 9 (3), 49–62. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-3-49-62

**‘SHOT CHILDHOOD’: THE STORY “JUDGEMENT DAY” BY VIKTOR KOZKO
IN THE REFLECTION OF “IVAN’S CHILDHOOD” BY ANDREI TARKOVSKY**

Lyudmila A. Kapitanova, PhD (Philology), Full Professor at Pskov State University (Pskov, Russia);
email: kapitanovala24@gmail.com

Abstract. The article deals with the previously untouched and, accordingly, not considered by researchers, issue of conjugation of two cultural phenomena: the story of the Belarusian writer Viktor Kozko “Judgment Day” and Andrei Tarkovsky’s film “Ivan’s Childhood”. These works are connected primarily by the common dramatic theme of “children at war” and the ways of understanding it through the main characters, Kolka Letechka and Ivan. However, before that, an attempt was made to identify links that make it possible to bring together in a single research field such seemingly irreducible creative ‘quantities’ as Kozko and Tarkovsky, who actually turned out to be in many ways related artists in understanding the problem of “shot childhood”, “military childhood”, which “cripples souls and lives” (Mikhail Romm). It is emphasized that both characters have central position in the narrative, which means that the child’s gaze dominates in the perception and experience of the disasters and horrors of war. This makes it clear that Kozko and Tarkovsky consciously chose to overcome stereotypes in representation of children at war. The common and innovative direction of Kozko and Tarkovsky is also in showing a spiritual experience, condemning both boys to imminent death, a landmark in the fate of the “children at war”. These observations make the category of memory of military childhood central in Kozko’s story, which deserves becoming a topic of separate research.

Key words: war, childhood, memory, Belarus, Viktor Kozko, Andrey Tarkovsky

