

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-2-179-194

© В. Ю. Вьюгин

К РИТОРИКЕ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
НАЧАЛА 1940-Х ГОДОВ*

Жанры и смыслы

Еще в начале 1980-х годов, обобщая опыт предшественников, Ф. Джеймисон выделил два подхода к проблеме жанра — синтаксический (структуральный) и семантический. Первый, отсылающий к Аристотелю, согласно его точке зрения, наиболее последовательно разрабатывал В. Я. Пропп. В качестве «богатейшей идиосинкразической» реализации второго он назвал работу Н. Фрая «Анатомия критики». Для Фрая, по мнению Джеймисона, жанр — это содержательная категория, некий опыт, знание, мировоззрение, существующие до индивидуального текстового воплощения.¹ Сам Джеймисон, апеллируя к марксистской методе и основываясь на «историзации» («historicizing»)² «интерпретативных категорий»,³ пытался преодолеть разрыв между этими полярными видениями предмета.⁴

Сегодня содержательность категории «жанр» признается, наверное, большинством исследователей. Как отмечает Дж. Фроу в недавней монографии на эту тему, опубликованной в серии «вводных руководств» издательством «Рутледж», «жанр представляет собой совокупность конвенциональных и высокоорганизованных ограничений ('constraints') на продуцирование и интерпретацию смысла».⁵ Жанр ныне — это и форма, и институт, и социальный акт, а если социальный акт осуществляется, то это непременно что-то должно означать.⁶ Даже такой адепт «статистико-формалистических» решений эстетических вопросов, как Ф. Моретти, исходит одновременно еще и из того, что «литературные жанры — не что иное, как средство решения проблем, которые отсылают к противоречиям среды». Моретти видит себя в этом отношении последователем З. Фрейда, К. Леви-Стросса, Л. Альтюссера, Ф. Орландо, того же Ф. Джеймисона, Т. Иглтона и других.⁷

А что может означать отсутствие жанра? Доверившись психоаналитической, структуралистской и марксистской логикам — если жанр отсутствует, то и проблем нет? Или они не решаются?

* Настоящая публикация продолжает серию работ, начатую в № 4 «Русской литературы» за 2018 год статьей В. В. Головина «Детская литература Первой мировой войны: позиция критики» и посвященную репрезентации негативных эмоций и связанных с ними этико-поведенческих стратегий в русской литературе о Первой и Второй (Великой Отечественной) мировых войнах. К той же тематике относится и помещаемая ниже статья С. Г. Маслинской. Составитель серии — В. Ю. Вьюгин.

¹ Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act. London; New York, 2002. P. 94.

² Ibid. P. 96.

³ Ibid. P. IX.

⁴ Ibid. P. 94.

⁵ Frow J. Genre. London; New York, 2006. P. 10. Здесь и далее перевод мой. — В. В.

⁶ Вопрос о содержательности «формальной» категории жанр обсуждается очень широко. В риторической перспективе на современную теорию жанров существенное влияние оказала работа К. Р. Миллер «Жанр как социальное действие» (Miller C. R. Genre as Social action // Quarterly Journal of Speech. 1984. Vol. 70/2. P. 151–167). Если говорить об обзорно-обобщающих работах относительно недавнего времени, Э. Девитт в монографии на эту тему начинает главу, освещающую разные подходы к проблеме идеологичности жанров, с утверждения, что, разрабатываемые группами людей, «жанры отражают то, во что эти группы верят и как они смотрят на мир» (Devitt A. J. Writing Genres. Carbondale, Ill., 2004. P. 59).

⁷ Moretti F. Distant Reading. London; New York, 2013. P. 141.

Жанровый пробел

В СССР, как известно, отсутствовал жанр литературы и кинематографа ужасов — если под жанром понимать не единичные произведения, а, выражаясь метафорически, полноценную «фабрику» эстетической продукции. Советские теоретики искусства успешно боролись с «хоррором» как с одним из проявлений деградирующей буржуазной культуры. В 1978 году автор редкой в своем роде книги о буржуазных мелодраме и фильме ужасов Я. К. Маркулан отмечала: «Страх человека перед реальной опасностью (экономической, политической, социальной) сублимируется экраном в тотально-мистический страх перед жизнью, а фильмы ужасов, столь модные сейчас (на Западе. — В. В.), рисуют апокалиптические картины землетрясений, нападения инопланетян, вырождения жизни, конца света».⁸ Согласно «советской» логике фильм и литература ужасов не могли прижиться в советской культуре уже постольку, поскольку не находили почвы в социалистической реальности.

Публичные порицания «буржуазного» жанра, конечно, не означали, что писатели вообще не интересовались тем, чтобы попробовать себя в роли «инженеров страха», но продвигнуть на рынок советского искусства товар, напоминающий творения Г. Лавкрафта, С. Кинга или Р. А. Блоха в СССР, им было бы чрезвычайно сложно.

Издредка произведения родственной жанровой природы все же находили путь к советской публике. Причем их присутствие в кругу дозволенного чтения поддерживалось такой опробованной и на первый взгляд не предполагающей сюрпризов культурной стратегией, как борьба за сохранение классического и народного наследия: «страшные» тексты Э. А. По, Н. В. Гоголя, А. К. Толстого широко не пропагандировались, но все же имели хождение в СССР; почитатели серии «Литературные памятники» могли получить представление о готическом романе;⁹ некоторое место «пугающему» и монструозному отводилось в сказках, адресованных детям и подросткам (например, в фильмах А. А. Роу)... Временами на территорию советской культуры проникала даже современная зарубежная «хоррор-беллетристика»: благодаря журналу «Иностранная литература» в андроповско-черненко-ской России советская публика познакомилась с прозой Кинга (пусть и не в самой жуткой ее ипостаси)¹⁰ и с «Челюстями» П. Бенчли.¹¹

О локальных интервенциях «хоррора» на территорию советской культуры можно вспоминать довольно долго, но это вряд ли принципиально нарушит общую картину. В более или менее откровенной форме страх, насилие и жестокость если и получали право на существование в советском искусстве, то преимущественно в нарративах о войне — Гражданской или Великой Отечественной. Безусловно, устрашающе брутальная «образность» в более или менее развернутом виде временами пробивалась и в других претендующих на «реализм» жанрах. Статус «анклава», допускающего лимитированные обращения к хоррору, сохранял, например, исторический роман («Петр Первый» А. Н. Толстого, «Иван Грозный» В. И. Костылева и др.). Но опять-таки количественно — по именованиям и тиражам — с военной прозой другие жанры состязаться не могли.

Таким образом, советские «милитарные» нарративы, по крайней мере в некотором отношении, исполняли, помимо своих основных функций, ту же работу, что и хоррор в массовом искусстве Западной Европы и США — они предоставляли возможность более или менее пространно говорить о страхе, насилии и жестокости.

Но даже в этой сфере эстетические репрезентации страха, насилия и жестокости, сам их объем, не говоря уже о формах, старались нормировать и надлежащим образом

⁸ Маркулан Я. К. Киномелодрама. Фильм ужасов: Кино и буржуазная массовая культура. Л., 1978. С. 121.

⁹ Уолпол Г. Замок Отранто. Казот Ж. Влюбленный дьявол. Бекфорт У. Ватек / Изд. подг. В. М. Жирмунский и Н. А. Сигал. Л., 1967.

¹⁰ Кинг С. Мертвая зона // Иностранная литература. 1984. № 1–3. С. 71–158; С. 86–161; 133–165.

¹¹ Бенчли П. Челюсти // Там же. № 7. С. 92–162; № 8. С. 77–157.

трактовать. Как писала «Литературная газета» в 1936 году, «на прошлом этапе своего развития оборонная художественная литература часто грешила грубым натурализмом, особенно в батальных сценах, где расписывание натуралистических деталей и ужасов смерти на поле сражения объективно направляло читателя к фальшивым пацифистским выводам. Этот крупнейший недостаток даже лучших произведений о гражданской войне заслуживает особо пристального внимания писателей и критики».¹²

Масштабные экспликации ужасов войны в советском искусстве наблюдались не часто, хотя нельзя не отметить тот ни с чем не сравнимый по масштабу всплеск интереса к соответствующей топике, который пришелся на 1941–1945 годы. И до, и после, в разное время с различной степенью настойчивости и откровенности, советская критика упорно поправляла тех, кто превышал формально никак и никем не устанавливаемые квоты «хоррора».¹³

Понятно, что не только поэтика и функции, но и «социальный» статус нарративов о войне серьезно отличается от того, которым наделены жанры хоррора в узком смысле слова: среди публично признаваемых ценностей первые чаще всего занимают центральные позиции, тяготея к сакрализации, вторые периферийны и маргинальны. Вместе с тем дискурсивные измерения, которые связываются со страхом как эмоцией, насилием как способом поведения и жестокостью как моральным фактором, лежат в основе повествований обоих типов. И в том, и в другом случае очерченный эмоционально-этический «треугольник» тематизируется, становясь средством и в то же время одной из важных задач риторического воздействия. (Речь, конечно, не идет о тех нарративах, в которых топика страха полностью вымывается из повествования, например, в угоду пропаганде героизма.)¹⁴ Конечная цель этого эссе состоит как раз в том, чтобы, основываясь на нескольких текстах, где озабоченность советских писателей «поэтикой ужасного» особенно заметна, понять, как такая гибридная поэтика проявляла себя в советской литературе начала 1940-х годов.

Жанровый коктейль

Когда традиция устоялась, жанровая гибридизация недоумений не вызывает. Мало кого может удивить термин «трагикомедия», «черная комедия» или даже такие более новые образования, как «мюзикл-вестерн», «docudrama», «docu-soap». В других случаях, особенно в ситуации, когда жанр сакрализуется, для того чтобы признать ее наличие, требуется усилие. Литература о различных взаимоналожениях и перетеканиях эстетических форм огромна. В последние годы монографии, сборники и отдельные статьи, где эта проблема вынесена в заглавие, появляются регулярно.¹⁵ В принципе же она была осмыслена давно. Если не выходить за рамки актуальной теории, вполне уместно вспомнить о двух работах, принадлежащих таким разным авторам, как Ц. Тодоров и Ж. Деррида. Несмотря на полувековую давность, они, думается, не утратили своего значения до сих пор.

Во «Введении в фантастическую литературу» (1970) Тодоров полемизирует с Б. Кроче, который отказывает термину жанр в актуальности, ссылаясь на свойство каждого

¹² Красная армия и литература // Литературная газета. 1936. 24 фев. № 12. С. 1.

¹³ Вспомним, например, обвинения Г. Я. Бакланову в том, что он «с явными излишествами пользуется ремарковскими приемами натуралистического изображения войны, много пишет о человеческом страхе, об ужасах боя» (Козлов И. Спор не окончен // Там же. 1959. 23 июля. № 91. С. 2–3).

¹⁴ См., например: Головин В. В. Детская литература Первой мировой войны: позиция критики // Русская литература. 2018. № 4. С. 122–131.

¹⁵ См., например: Jaffe I. Hollywood Hybrids: Mixing Genres in Contemporary Films. Lanham, Md., 2008; New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression: Crossing Borders, Crossing Genres / Ed. by M. Cornis-Pope. Amsterdam; Phil., 2014; Family Resemblance: An Anthology and Exploration of 8 Hybrid Literary Genres / Ed. by M. Sulak and J. Kolosov. Brookline, MA, 2015; Cowan L. Rebecca West's Subversive Use of Hybrid Genres, 1911–1941. London; Oxford; New York; New Delhi, 2017; Hybrid Genres / L'hybridité des genres / Ed. by J. M. Garane. Leiden; Boston, 2018.

произведения быть уникальным. Вместе с тем — и это сейчас главное — Тодоров напоминает, что «произведение может манифестировать, например, более одной категории, более одного жанра».¹⁶ Деррида обращается к тому же самому аспекту в статье «Закон жанра» (1980), превращая его в центральный. Как и Тодоров, он отказывает тексту в «безжанровости», выдвигая гипотезу о том, что каждое произведение *сопричастно* (если можно так перевести слово ‘participation’) одному или *нескольким* жанрам, причем «сопричастность» для Деррида никак не равна «принадлежности» (‘appartenance’). Закон жанра, по Деррида, представляет собой в точном смысле принцип контаминации, нечистоты и паразитарной экономики.¹⁷ Как раз эта специфика любого жанра и окажется в центре данной работы.

Смысл «хоррора»

Слово «хоррор» используется в этой работе как синоним слову «ужас» и наоборот.¹⁸ Оба имеют отношение к сложному жанрово-тематическому единству (или короче — кросс-жанру), представленному архивом конкретных нарративов, звуковых, визуальных и прочих артефактов, который формировался на протяжении долгого времени. Что такое «жанр ужасов», понять и объяснить непросто, даже изучив массу специально посвященной ему литературы, — настолько она разнохарактерна и зачастую противоречива. Ограничиваясь самым необходимым, хотелось бы прояснить свои позиции лишь в отношении двух моментов, из которых первый касается «аффективной концепции» жанра, второй — разницы между ужасом «настоящим» и ужасом «художественным».

Очевидно, что жанр хоррора отсылает к совершенно конкретному кругу эмоций и аффектов, но в рамках предлагаемой перспективы на первый план намеренно вынесены *топика и прием*, используемые авторами, а не психологический эффект, которого они пытаются добиться. Хоррор-нарративы могут пугать или не пугать, вызывать отвращение или не вызывать, но они никогда не обходятся без особым образом сконфигурированных, вполне опознаваемых лексических, звуковых или визуальных рядов. Наличие этих рядов в нарративе дает веский повод рассматривать его как *причастный* к жанру хоррора, пусть он даже и *не принадлежит* последнему целиком. Для выявления упомянутой причастности обращение к «аффективной» теории жанра, как и любое другое «психологизирование», избыточно, хотя само по себе оно, конечно, интересно.

В свое время дискуссию, имеющую непосредственное отношение к выявлению родства между фикциональными нарративами о войне и искусством хоррора, спровоцировала книга Н. Кэрролла «Философия хоррора, или Парадоксы сердца» (1990). В основу своей концепции Кэрролл положил представление об особой эмоции, названной им «art-horror». По его мнению, «арт-хоррор» следует строго отграничивать от «естественного хоррора» («natural horror»), причем со специфической разновидностью искусства коррелирует только первая из названных эмоций. Например, оценку деяний нацистов, согласно Кэрроллу, следует отнести к естественному хоррору, каковой в сфере соответствующего жанра не попадает; не попадают в нее и «Чужой» А. Камю, и «Сто двадцать дней Содома» маркиза де Сада, и «пугающее» авангардное искусство.¹⁹

При такой постановке вопроса никакие сближения между нарративами о войне и «хоррором», конечно, невозможны. Но если вспомнить о принципе жанровой поли-

¹⁶ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 22.

¹⁷ Derrida J. La loi du genre // Parages. Paris, 1986. P. 256; англ. пер.: Derrida J. The Law of Genre // Critical Inquiry. 1980. Vol. 7. № 1. P. 59.

¹⁸ В теории жанра и в практике, помимо «хоррора», широко используется парный термин «террор». В самом общем смысле, в основе террора лежит саспенс — задержка, откладывание встречи с тем, чего надо бояться, «хоррор» подразумевает концентрацию на прямом столкновении с источником страха. В настоящей работе «хоррор» используется как «зонтичное» обозначение, «террор» мыслится как специфическая разновидность «хоррора».

¹⁹ Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. New York, 1990. P. 13.

валентности, позиция Кэрролла кажется все же чрезмерно ригористичной. Сомнения в ней, основанные в том числе и на идее жанровой гибридности хоррора, высказывались. Появившаяся спустя десять лет книга Д. Хоукинс «На острие: Художественный ужас и ужасающий авангард»²⁰ уже благодаря самому названию полемична по отношению к «Философии...» Кэрролла. Возражает против категорического разобщения арт-хоррора с естественным хоррором и автор недавней книги «Ужас и фильм ужасов» Б. Кэуин.²¹

Если же признать, что разграничение между «естественным» и «артистическим» в контексте фикционального пространства в принципе не может считаться жестким, дорога к сближению так называемых «реалистических» нарративов о войне с хоррор-жанром будет изначально свободна. Да и с точки зрения практики такое сближение трудно назвать оригинальным. Попыток увязать именно беллетристику этих двух типов мне не встречалось (что не означает, что их не было), тогда как кинонарративы такое сближение явно провоцируют. Еще в 1994 году Р. Христорфер опубликовала статью с показательным названием «Взгляд на Вьетнамскую войну сквозь проницаемые границы жанров: „Чужие“ как фильм о Вьетнамской войне и „Взвод“ как фильм ужасов».²²

Поэтика войны

В военных нарративах 1940-х годов саспенс («террор») распространен меньше, чем «патография», хотя и ему отведена в них своя ниша. Речь о ней пойдет ниже. Что же касается патографии, то, насколько полно конкретный эпизод воплощает возможности этой «хоррор-структуры», прежде всего зависит собственно от подробностей в описаниях насилия, травм или разложения тела, т. е. — в терминах визуализации — от зуммирования. Скупые упоминания о боли и смерти в контексте военного дискурса чаще выглядят обыденно-нейтральными, если не увлекательными. Когда писатель претендует на достижение аффекта, ему не остается ничего другого, кроме как «остранять» или, точнее, «распространять» рассказ: «отвратительные» нюансы, по крайней мере с точки зрения устоявшихся конвенций, создают подобающую почву для «ужасающего».

«Хоррор-сцены» в военной литературе легко поддаются разноаспектной классификации — по типу жертвы (бессильная жертва — мученик-герой), типу агрессора (агрессор-оккупант — мститель-защитник), по социальной («свой» — «чужой»), по гендерной, возрастной принадлежности участников акта насилия и т. п. Но в данном случае, не пренебрегая возможностями подобного рода таксономий, удобней, как кажется, прежде всего сосредоточиться на трех измерениях, приложимых, как рамка, к большинству фикциональных нарративов вообще.

Первое охватывает способы описания актов насилия и, таким образом, их конструирования. Его без претензий на особую строгость удобно называть миметическим или повествовательным (вспомним Ж. Женетта: мимесис есть диегесис).²³ Второе отсылает к сфере тех значений, этических оценок, эмоций и поведенческих реакций, которые более или менее эксплицитно навязываются читателю. Назовем его

²⁰ Hawkins J. Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde. Minneapolis, Minn., 2000.

²¹ Kavin B. F. Horror and the Horror Film. London, 2012. P. 10–11.

²² Christopher R. Negotiating the Viet Nam War Through Permeable Genre Borders: Aliens as Viet Nam War Film; Platoon as Horror Film // Lit: Literature Interpretation Theory. 1994. Vol. 5. Issue 1. P. 53–66. Если говорить об обратной связи, о том, как военная проблематика превращается в основу хоррор-повествования, уместно вспомнить, что в современной культуре отсылки к атрибутике немецкого нацизма как воплощению абсолютного зла составляют особую разновидность фикциональных хоррор-нарративов и что эксплуатация этой темы, топики и образности уходит корнями еще в начало 1940-х годов (см., например: Petley J. Nazi Horrors History, Myth, Sexploitation // Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema / Ed. by I. Conrich. London, 2010; Horrors of War: The Undead on the Battlefield / Ed. C. J. Miller, A. B. Van Riper. Lanham, MD, 2015).

²³ Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. М., 1998. С. 288.

аллегорическим. Третье же, включающее идеи и суждения, на которых автор, выстраивая аллгорию, основывается как на не требующих специальной рефлексии пресуппозициях, будем именовать латентным или — по отношению к «аллегорическому» — коннотативным измерением.

Хоррор в «Науке ненависти» М. А. Шолохова

Одним из самых влиятельных художественных текстов, связанных с войной 1941–1945 годов, откровенно ориентирующимся именно на «хоррор-риторику» (о чем, правда, советские критики подчас как будто забывали), не без оснований считается небольшой рассказ М. А. Шолохова «Наука ненависти», который был опубликован в «Правде» 22 июня 1942 года. О причинах, которые заставили Шолохова и его коллег обратиться к соответствующим дискурсивным ресурсам, можно судить по названию рассказа: писатель излагал историю одного из русских солдат, ставшего свидетелем многочисленных зверств врага и в результате выучившегося его ненавидеть. Иными словами, Шолохов артикулировал в названии служебную роль «хоррор-поэтики». Более того, изначально текст отличала важная примета, указывавшая на идеологический контекст и внешний мотив настойчивого обращения к ужасам войны: «Науке ненависти» Шолохов предпослал эпиграф из «Приказа Наркома Оборон товарища Сталина» от первого мая 1942 года,²⁴ который позже, в 1950-е годы, был снят: «...Нельзя победить врага, не научившись ненавидеть его всеми силами души».

Важно, что такая логика вовсе не была безальтернативной для военных нарративов: предвоенная риторика выстраивалась вокруг лозунга о «победе малой кровью», да и в самые первые дни войны в центральных газетах еще можно было встретить заголовки типа «Спокойствие и сила».²⁵ Иными словами, как и многое другое в советском искусстве, широчайшее использование приемов хоррора в качестве средства повысить боеспособность армии и крепость тыла санкционировалось на самом высоком уровне.

Компоненты, из которых складывается повествование в «Науке ненависти», типичны для множества военных нарративов 1940-х годов. Текст Шолохова, в частности, выстроен на фундаменте расхожих стереотипов, касающихся идентификации «своих» и «чужих»: в метафорическом отношении враг представлен в нем не человеком, а скорее зверем; «свои» организованы в некую утопическую, почти родственную общность; внутри которой главенствуют отношения полного взаимопонимания и доверия; центральный герой напоминает сказочного богатыря: им движет, с одной стороны, если так можно выразиться, «социальный эрос», т. е. ничем не ограниченная любовь к соотечественникам, а с другой — такой же силы ненависть к оккупантам.

«Наука ненависти» достойна внимания в самых разных отношениях, в том числе и как показательный пример советского военного хоррора, представленного в полноте миметической атрибутики — как коллекция развернутых описаний ужасов войны. Рассказ невелик, при том что эпизоды хоррора занимают в нем ударные позиции. Шолохов погружает читателя в атмосферу кошмара с самых первых строк. Игнорируя саспенс, он останавливается на той тактике, когда автор пытается вызвать состояние ужаса, описывая патологии и процессы разложения: «Под поверженными стволами сосен лежали мертвые немецкие солдаты, в зеленом папоротнике гнили их изорванные в клочья тела, и смолистый аромат расщепленных снарядами сосен не мог заглушить удушливо-приторной, острой вони разлагающихся трупов. Казалось, что даже земля с бурями, опаленными и жесткими краями воронок источает могильный запах...»²⁶

Начав с «хоррор-сцены», Шолохов до самого конца выдерживает избранную повествовательную тактику, раз за разом добавляя в рассказ снабженные шокирующими

²⁴ Приказ Народного Комиссара Оборон СССР № 130 от 1 мая 1942 года (Правда. 1942. 1 мая. № 121. С. 1).

²⁵ Чернявский Е. Спокойствие и сила // Правда. 1941. 30 июня. № 179. С. 2.

²⁶ Здесь и далее цитаты из рассказа Шолохова приводятся по газетной публикации (Правда. 1942. 22 июня. № 173. С. 3).

подробностями эпизоды. Они-то и должны вызвать ненависть и жажду мщения. В качестве жертвы насилия его интересуют и враги, и «свои», хотя «свои» в большей степени. Ландшафту, заполненному гниющими трупами врага, противостоят другие тягостные сцены, с которыми читатель сталкивается буквально через несколько абзацев: «Особенно одна осталась у меня в памяти: ей было лет одиннадцать, она, как видно, шла в школу; немцы поймали ее, затащили на огород, изнасиловали и убили. Она лежала в помятой картофельной ботве, маленькая девочка, почти ребенок, а кругом валялись залитые кровью ученические тетради и учебники... Лицо ее было страшно изрублено тесаком, в руке она сжимала раскрытую школьную сумку. <...> около Сквир в овраге мы наткнулись на место казни, где мучили захваченных в плен красноармейцев. Приходилось вам бывать в мясных лавках? Ну, вот так примерно выглядело это место... На ветвях деревьев, росших по оврагу, висели окровавленные туловища, без рук, без ног, со снятой до половины кожей. Отдельной кучей было свалено на дне оврага восемь человек убитых. Там нельзя было понять, кому из замученных что принадлежит, лежала просто куча крупно нарубленного мяса, а сверху — стопкой, как надвинутые одна на другую тарелки, — восемь красноармейских пилотов».

При первом взгляде принципиальной разницы между описаниями жертв со стороны врага и жертв среди своих нет: и в том, и в другом случае Шолохов увлечен «патографированием» останков — хотя в некоторых отношениях она, как будет показано ниже, существенна.

Полноценный рассказ «Наука ненависти», появившийся в печати ровно через год после объявления войны, аккумулировал уже имеющийся у советских писателей опыт «военно-художественной» пропаганды. Начинался же советский военный хоррор с другого, а именно с репортажей, кратких очерков и фотографий. Несколько позже эти газетные и журнальные публикации собирались в брошюры и в таком виде, как предполагалось, продолжали воздействовать на население и армию.

«Своими глазами» Ф. И. Панферова: экспликация структуры

Беллетристические формы, включая «Науку ненависти», постепенно отвоевывавшие территорию у кратких очерков и репортажей, с одной стороны, лишь эксплицировали быстро утвердившуюся общую структуру советского военного нарратива начала 1940-х годов, подразумевавшую возбуждение ненависти при помощи «патографического» ужаса. С другой стороны, сосредоточенность на выстраивании пространного и впечатляющего нарратива зачастую начинала преобладать над пропагандистской задачей связать один аффект с другим — связать ненависть с ужасом. Придерживаясь принятой выше терминологии, коннотативный план вступал в конкуренцию с аллегорическим.

В № 12 «Нового мира» за 1941 год была опубликована небольшая повесть Ф. И. Панферова «Своими глазами», демонстрирующая, как этот сдвиг происходил. Содержание нескольких глав в повести практически целиком исчерпывалось описаниями пыток.

Панферов начинал с рассказа о том, что чувствует советский комиссар, неожиданно оказавшийся в роли «языка»: «Левченко обыкновенно не терялся ни при каких, даже самых тяжелых, обстоятельствах, но сейчас сердце у него невольно сжалось, во рту пересохло и страшно захотелось пить».²⁷ Клише, которыми пользуется Панферов, ходульны, но главное то, что они заимствованы из реквизита хоррор-шоу.

Обрисовав душевное состояние своего героя, Панферов добавляет пугающих пейзажных деталей, предрекающих ему горькую судьбу. Перед пыткой его герой вынужден наблюдать, как расправляются с другими персонажами: «Левченко посмотрел в окно. За окном — деревенская улица, столб, к столбу привязан, как бы распят, нагой человек». Затем, действуя довольно систематично, писатель переносит внимание с пейзажа на интерьер пыточного помещения, где предстоит мучиться комиссару.

²⁷ Здесь и далее повесть цитируется по журнальной публикации: Панферов Ф. И. Своими глазами // Новый мир. 1941. № 11–12. С. 33.

Это описание тоже снабжено гнетущими подробностями: «Левченко посмотрел на решетку, затем на подоконники, на пол, на стены, на потолок — все сплошь было залито кровью. <...> Из темного угла, он увидел, — рядом с дверью, почти у косяка, окровавленный след кисти руки...». Лишь после такой тщательной подготовки Панферов переходит к самой экзекуции: «Солдаты подвели Левченко под кольца в потолке, затем привязали к кольцам два полотенца, сделав на конце каждого из них петлю, и проткнули их подмышками Левченко. Потом его вздернули». Эта процедура, перемежающаяся допросами, продолжается до самого конца главы.

Комиссара пытаются относительно «чистым» способом. Ему не рвут ноздри или язык щипцами, не распиливают заживо пополам, а только подвешивают на так называемых «качелях» (что, впрочем, ничуть не уменьшает его страданий) и колют шилом до крови. И все же для советского контекста это очень пространная и подробная сцена истязаний.

Понятно, что советские литераторы не концентрировались только на хорроре. В большинстве случаев презентации соответствующей топики сглаживались целым рядом особых приемов, отвлекающих от акта насилия, сосуществуя в комплексе с дискурсами другого, более оптимистического порядка — патриотическим, героическим, победным, коллективистским и т. д. И у Панферова, и даже у Шолохова, если иметь в виду упомянутых авторов, эпизоды пыток составляют все же отдельные «локусы» нарратива. В повести Панферова, помимо прочих смягчающих моментов, проработка деталей и объем «хоррор-сцены» компенсируется сюжетным ходом «чудесное спасение»: готовящегося к смерти стойкого героя в самый последний момент избавляют от смерти исполняющие роль *deus ex machina* партизаны.

Самый очевидный «латентный» план, выявляющийся в этом случае и характерный для множества других, принципиально интересен: «добрая» попытка в контексте советской «поэтики войны» предстает не чем иным, как отличительным знаком настоящего героя. Описывая комнату для допросов, Панферов не упускает случая сообщить читателю о том, «что пытали здесь не трусов, а людей, глубоко преданных родине, людей благородного и чистого сердца».

И напротив, персонаж, теряющийся в критической ситуации, выводится Панферовым из игры сразу. Перед допросом комиссар Левченко наблюдает за тем, как немецкий офицер учит русских парней стрелять по мишени, в качестве которой используется живой красноармеец. Вот что получается, когда психологически неустойчивый ученик не справляется со своей задачей: «Паренек весь сжался, посмотрел во все стороны и вдруг, бросив винтовку, плашмя упал на землю и начал биться, мелко-мелко, как выкинутая на берег рыба. Тогда Фридрих подошел к нему и, слегка наклонясь, выстрелил ему в затылок».

«Паренька» убивают моментально, поскольку, с точки зрения «героической телеологии» и «педагогики подвижничества», его нет смысла мучить. Он не трус и не предатель, он просто растерявшийся в безвыходной ситуации человек, а такой «тип», как выясняется, для дыбы не годится. (Трус и предатель обычно тоже избегают пытки, хотя некоторые исключения возможны.)²⁸

Об агниографичности советского героя говорилось не раз. Ему изначально назначено преодолевать различного рода мытарства ради «идеи». Если же на минуту забыть об аллюзивном плане, в сухом остатке обнаружится тип персонажа, который мало напоминает человека, наделенного бременем ощущать боль и ужас в полной мере. Это, возможно, самая важная пресуппозиция, раскрывающаяся при деконструкции латентного, коннотативного измерения панферовской «хоррор-сцены». Хочет Панферов того или нет (а я полагаю, что хотел), из предъявленной им системы ценностей исключаются как весомая категория мужчины активного возраста, наделенные *не* исключительным, а ординарным порогом эмоциональной и болевой резистентности.²⁹

²⁸ См., например: Габрилович Е. Под Москвой: Повесть // Знамя. 1942. № 11. С. 32–110.

²⁹ Кстати, герой такого типа воспитывается с детства — ремнем (см., например: Соловьев Л. Черноморец. Повесть // Знамя. 1942. № 9. С. 24–95).

Иными словами, читателю внушается не одна идея — надо быть мужественным, а две — или, точнее, по крайней мере две идеи. В качестве явного положительного примера и безусловной ценности ему преподносится героическое поведение под пыткой некоего воображаемого «другого», а неявно — мысль о том, что сам читатель (если исходить из того, что он обычный человек) никакой ценности собой не представляет. Оценка эта этическая, поскольку подразумевает выработку отношения к себе по принципу хорошо или плохо, предполагающую выбор определенной поведенческой стратегии. Та же модель служит эталоном этической эвальвации представителей противоположного пола, родителей, детей и т. д.

Этика, экономика, культ: «Радуга» В. Л. Василевской

Чрезвычайно разработанная система военной этики обнаруживается в знаковой повести В. Л. Василевской «Радуга», которая печаталась вначале в «Известиях», а затем в «Октябре» в 1942 году.

«Радуга» может претендовать на место одной из самых откровенных и объемных репрезентаций пыточных практик в советской подцензурной литературе.³⁰ «Аллегорическая» направленность повести кажется очевидной и легко сводимой к характерному для своего времени лозунгу «убей врага». Вместе с тем такая редукция, конечно, никак не исчерпывает ее содержания и, в частности, не учитывает тех нюансов, которые связаны со специфической этикой, для обоснования которой используется обстановка войны и антураж «хоррора».

Повесть начинается с эпизода, в котором одна из героинь, живущая в оккупированной деревне, под покровом ночи посещает место недавнего боя, где остались лежать тела советских солдат, и в том числе тело ее сына. При описании трупа Василевскую интересуют детали: «Голые ступни, в отличие от совершенно черного лица, были белы нечеловеческой, известковой белизной. Одна ступня треснула от мороза, — мертвая плоть отделилась, словно подошва, была видна обнажившаяся кость» (10, 6–7).³¹

В своей «патографии» писательница следует, говоря условно, канону «гуттаперчевого мученика», который благодаря исключительности своей психики превозмогает физические мучения. Василевская подчеркивает, что сын ее героини умер от тяжелой раны, не сразу, но *спокойно*: «Каменное спокойствие было в этом лице. Сбоку, возле самого виска, зияла круглая дыра. У края ее узкой полоской застыла кровь. Яркая, неестественно красная. Видимо, он не сразу умер от этой раны...» (10, 6).

Героиня поглощена, казалось бы, естественным желанием похоронить сына. Однако в версии Василевской жажда провести этот обряд обременена коннотациями, которые радикально меняют перспективу. Идеей похоронить погибших у деревни красноармейцев охвачены практически все жители деревни, и это стремление настолько сильно, что они готовы ради его удовлетворения жертвовать своей собственной жизнью. Хорошо известно, что немцы охраняют место боя. Они непременно будут стрелять, если заметят нарушителя режима. Тем не менее находятся смельчаки, которые пренебрегают запретом и в результате гибнут сами, увеличивая число замороженных трупов на поле возле деревни.

Другая сюжетная линия, позволяющая Василевской продемонстрировать мастерство хоррора, связана с судьбой беременной партизанки Олены, которая попадает в плен и которую на протяжении большей части повести пытаются, чтобы получить сведения о партизанском отряде. Вначале находящуюся на последнем месяце беременности

³⁰ Несмотря на известность, Василевской не очень повезло на внимание со стороны советских литературоведов. Из монографических исследований см., например: *Усевич Е. Ф.* Ванда Василевская: Критико-биографический очерк. М., 1953; *Венгеров Л. М.* Ванда Василевская: Критико-биографический очерк. М., 1955. Ее поглощенность хоррором тем более оставалась на периферии внимания, если вообще дискутировалась.

³¹ Здесь и далее ссылки на текст повести приводятся по изданию: *Василевская В. Л.* Радуга // Октябрь. 1942. № 10, 11, — с указанием номера и страницы журнала.

Олену заставляют часами стоять на ногах, затем ее выгоняют обнаженной на мороз и, нанося серьезные раны штыками, заставляют бегать по пустынным улицам деревни. Василевская не щадит воображения читателей, дотошно посвящая в нюансы экзекуции: «При лунном свете был ясно виден ее огромный живот. За ней шел солдат. Над наклоненной, протянутой вперед винтовкой поблескивало жало штыка. Когда женщина на секунду останавливалась, штык высывался вперед и колот ее в спину. <...> Жало штыка наклонилось. По спине женщины стекали узкие струйки крови» (10, 15). Когда же выясняется, что даже такая жестокая мера не способна сломить духа партизанки, немецкий офицер в качестве последнего средства выстрелом в голову убивает ее только что родившегося младенца, а затем в бешенстве и саму Олену. Все это время читатель остается «близким наблюдателем» мучений несчастной женщины.

Позиция автора как будто ясна. Она основана на этике, в координатах которой маркеры «женщина», «беременная», «мать» и «младенец» превращают объект агрессии в ценность высшего порядка, а это подразумевает, что акт насилия против такого рода жертвы должен вызывать сильную эмоциональную реакцию у «наблюдателя». С точки зрения риторического задания педантичность рассказчика при словесном рисовании картины пыток должна, видимо, служить усилению аффекта (иначе зачем она?). А согласно внешней конвенции (об интенции в связи с этим моментом, если быть дотошным, судить сложно) предполагается, что такой реакцией опять-таки окажется ненависть, которая мобилизует «наблюдателя» на действия против агрессора.

Вместе с тем, несмотря на кажущуюся прозрачность схемы, за ней обнаруживается еще одна этическая установка, которая, возможно, не сразу бросается в глаза, скрадываемая садистическим орнаментом сюжета. Беременная партизанка возвращается в деревню, надеясь родить не в лесной землянке, а в домашних условиях. Так, по крайней мере, она утверждает на допросах. Ее логика понятна. Спрашивается, однако, зачем автору понадобилось посылать беременную женщину накануне родов взрывать мост? Именно это вменяют Олене в вину, которую она не пытается отрицать, и она действительно, как утверждает Василевская, сделала это (10, 13). Да и почему вообще, зная о своей беременности, она отправляется в партизанский отряд?

Толкования, разумеется, могут быть разными. С точки же зрения этики, которая манифестируется автором, ответ прост. Олена обладает некоей ценностью, ради сохранения которой она готова рисковать сыном или дочерью. Этой ценностью оказывается партизанский отряд, членов которого она самоотверженно обстирывает и кормит в лесном лагере.

При полном одобрении повествователя Олена воспринимает себя матерью не только своего ребенка, но и их мать: «Она думала сейчас не о том ребенке, которого носила под сердцем. Она думала о тех в лесу, о всех тех, что называли ее матерью» (10, 13). Но метафора, благодаря которой естественное материнство подменяется символическим и на которую автор рассчитывает как на подходящий аргумент в пользу предлагаемой аксиологии, ничего не меняет в самой этике и, следовательно, в навязываемой читателю поведенческой стратегии — Олена от начала и до самого конца действует вопреки материнскому инстинкту сохранения собственного потомства. Кроме того, очевидно, что ее этика легко сводима к очень простой «экономике» войны: высшей ценностью для нее является вооруженная сила, а не собственный ребенок. Собственная жизнь в расчет попросту не берется.

Дети у Василевской вообще выступают в амбивалентной роли. С одной стороны, погибая, на уровне аллегории они неизменно оказываются доказательством не-человечности врага. С другой стороны, в контексте латентной этики дети как будто специально предназначены для заклания.

Не только фанатичная партизанка у Василевской готова жертвовать своими детьми — в схожей манере действует по крайней мере еще одна жительница оккупированной деревни. Она посылает или, точнее, без особых колебаний отпускает своего сына-подростка передать кусок хлеба мучающейся от голода Олене, хотя ей заранее известно, что это очень рискованно, так как оккупанты в подобных случаях открывают стрельбу без предупреждения. Дело не удастся, ребенок гибнет от немецкой пули, что,

вне всяких сомнений, еще раз демонстрирует преступную аморальность оккупантов. Но сам факт случившегося означает еще и то, что партизанка-мученица занимает в ценностной иерархии конструируемого Василевской сообщества более высокое положение, чем собственные живые дети.

При этом то, что дети *живые*, предстает не менее важным обстоятельством, чем то, что они *дети*. Как только ребенок погиб, его труп немедленно приобретает для матери новую, теперь уже символическую «стоимость», приблизительно равную «стоимости» трупов взрослых солдат. Рискуя собой, она под покровом ночи достает тело сына из придорожной канавы, приносит домой и тайно хоронит под полом в сених. Прагматической ценностью мертвый подросток тоже обладает, так как его можно опознать и использовать для поиска соучастников предприятия. Этот момент артикулируется в повести. И все же Василевская обставляет эпизод тайных похорон так, что символика моральной телесности в них доминирует. Семье важно сохранить труп при себе, не тронутым врагами, которые могут над ним надругаться.

В связи с линией Олены уместно отметить, что выдавший ее предатель-староста погибает быстро и без видимых мучений: его почти мгновенно удавливают веревкой. Аллегорически такой ход, разумеется, отсылает к идее советского гуманизма. Тогда как на коннотативном уровне, помимо других возможных значений, он всего лишь отражает особенность советской «хоррор-поэтики», по законам которой, как уже отмечалось, пытка служит неизменным атрибутом только истинно положительного героя.

Предательство и коллаборационизм, безусловно, составляют важнейший негативный полюс этики Василевской, при том что такая установка согласуется с манифестациями масс-медиа и только выражается у нее в более изощренной форме. Случай со старостой-предателем можно считать простым — Василевская не особенно на нем концентрируется, подчеркивая лишь то, что староста — бывший кулак, с одной стороны, и что расплата за предательство неизбежна, с другой. Истории иных персонажей, напротив, требуют от нее особых усилий для точной подгонки под общую матрицу.

Женским персонажам героического типа у Василевской противостоит некая особа Пуся (Пелагея), чьи «нрав» и поведение представлены категорически неприемлемыми для подражания. Пуся сожительствует с немецким офицером, оттеняя своим существованием подвиг партизанки Олены. Она молода и привлекательна, но с самого начала Василевская указывает на некоторые изъяны в ее внешности, которые явно призваны служить дискредитации этого персонажа. В частности, Василевская наделяет Пусю мелкими треугольными зубами, сравнивая ее с больной обезьянкой: «Рука с чулком повисла в воздухе. Пуся склонила голову к плечу с грацией больной обезьянки. Это и было в ней как-то особенно привлекательно. Хрупкий, эфирный зверек. Детской рукой она отвела за ухо волосы. Уши у нее были такие смешные, узенькие вытянутые треугольником вверх, как уши зверька. И зубы треугольные. <...> Она еще раз поправила волосы, сверкнули треугольные ногти, покрытые красным лаком, словно коготки, обгаренные кровью» (10, 8).

Таким образом, молодая женщина трансформируется в самку, в выродка рода человеческого, что и оправдывает ее связь с таким же выродком врагом. В качестве дополнительных факторов дискредитации используется нежелание героини иметь детей при стремлении выглядеть изящно: для Пуси чрезвычайно важны такие атрибуты женственности, как косметика, маникюр, колготки. Позже к негативным характеристикам добавляется ее статус домохозяйки: читатель узнает, что до войны она была замужем за благополучным военным служащим и не работала. Наконец, ее компрометирует худоба. Сестра Пуси и ее антипод, напротив, служит учительницей, скорее всего, состоит в партии, не применяет косметики, наконец, полна фигурой. Иными словами, Василевская пользуется очень широким набором разнохарактерных факторов, чтобы продемонстрировать порочность «коллаборационистки».

И напротив, *героям* Василевской достаточно одного факта сожительства с врагом для того, чтобы возненавидеть Пусю. Ее ненавидит сестра, как ненавидит и хозяйка дома, который выделил для своей любовницы немецкий офицер.

Причем хозяйкой определенного под постой жилища по воле случая оказывается героиня, посещающая по ночам своего убитого сына. Ей приходится прислуживать

«отщепенке», но жажда мщения объясняется другой причиной: «коллаборационистка» отдается немцу без сопротивления, по доброй воле. Как жертву насилия оккупантов Василевская ее попросту не рассматривает.

Подобного рода этическая логика не уникальна, если говорить о корпусе текстов 1941–1945 годов. В этом отношении показательны, например, очерки Ю. Л. Слезкина «По тылам войны», в одном из которых Слезкин, сокрушаясь по тому, как немцы губят колхозных овец, противопоставляет бессловесную скотину молоденьким девушкам: «Я, ведь, все понимаю — наше горе, конечно, разве поставишь рядом с материнским горем, когда сына убьют, или дочь изнасильничают, — сравнения нет. Только, ведь, у самой слабой девчонки — голос есть, чтобы злодея проклясть, силы достанет плюнуть ему в его проклятую рожу, ногтями глаза выцарапать, а ведь у этих-то бессловесных овец и того нет».³² Помимо сближения «девчонки» с «овцой», причем не в пользу первой, обнажаемая в тексте пресуппозиция четко определяет поведенческую модель для жертвы, оказавшейся во власти врага, — все что угодно, только чтобы даже при угрозе смертью не создавать комфортных условий для полового акта, к которому жертву принуждают насильники. (Относительность «доброй воли» сожительства с оккупантом особенно ясна на фоне широко распространенных современных практик обвинений в «харассмент».)

При всем этом «коллаборационистка» Пуся — в противоположность предателю старосте — не делает ничего плохого ни хозяйке, ни своей сестре, ни кому-либо другому. Более того, она фактически утаивает от немца факт, что хозяйка вопреки запрету посещает мертвого сына (хотя Василевская мотивирует это желанием Пуси нанести удар в самый подходящий момент), и практически саботирует поручение своего сожителя, когда тот посылает ее выведать сведения о партизанском отряде у сестры: Пуся соглашается, твердо зная, что сестра с ней разговаривать ни при каких обстоятельствах не будет. Наконец, «коллаборационистка» вступает в противодействие своему сожителю, случайно оказавшись свидетельницей одного из первых — «легких» — допросов партизанки Олены. Как будто по какому-то недоумию, не задумываясь об опасности, она простодушно укоряет «возлюбленного» за то, что тот связался с беременной: «Партизанка? Курт, что ты говоришь, посмотри не нее, она же вот-вот родит!» (10, 12).

Интересно, что поведение и психологию «коллаборационистки» Василевская прописывает с завидной тщательностью, наделяя ее гораздо большим спектром чувств, чем своих героинь-подвижниц. Она и капризна, и влюблива, и мечтательна, испытывает чувство скуки, ищет общения, злится на хозяйку дома, когда та отказывается с ней разговаривать, подумывает, как отомстить ей за обиды, в действительности, правда, как уже отмечалось, своих планов так и не реализуя. Факт сожительства служит единственным достаточным поводом для Василевской, чтобы уравнивать ее с настоящим предателем — старостой.

Чтобы окончательно утвердить тождество между двумя отступниками, Василевская пользуется по существу мелодраматическим средством. Считавшийся погибшим муж «коллаборационистки» оказывается жив и участвует в освобождении деревни. Между тем хозяйка дома, где квартирует немецкий офицер с Пусей, не упускает случая указать «воскресшему» мужу на логово врага. Ворвавшихся в дом красноармейцев интересует именно офицер, они разочарованы, не найдя его на месте, и уже собираются уходить, когда хозяйка, заметив это, сообщает о присутствии в доме «немцевой любовницы». Первая реакция мужа-командира — безразличие: «Ну, станем мы тут с бабами возиться!» Однако после «сурового» уточнения со стороны хозяйки: «Она не немка, она наша», — он заинтересован и отправляется в спальню. Узнав же, что в постели лежит его собственная жена, красный командир, не раздумывая, нажимает на пуговку крючок (11, 55–56).

Василевская выписывает сцену встречи тщательно, хотя этический и «экономический» остаток после всех драматических перипетий невелик: «своя» женщина, вы-

³² Слезкин Ю. По тылам войны // Новый мир. 1941. № 9–10. С. 68.

бравшая стратегию непротivления заведомо сильному агрессору, оценивается Василевской ниже, чем «чужая», немецкая женщина, и много ниже, чем «свои» мертвые солдаты и дети.

Впрочем, и этим дело не исчерпывается. Согласно логике Василевской, сопротивляется женщина или не сопротивляется, отвратителен ей оккупант или нет, вообще не имеет принципиального значения. В «Радуге» выведена героиня, которая забеременела после того, как ее изнасиловали немцы. К ней, в отличие от Пуси, жители деревни не испытывают ненависти, что вроде бы понятно. Вместо этого они чувствуют к ней некоторую неприязнь или по крайней мере дискомфорт от ее присутствия, поскольку после произошедшей трагедии у нее испортился характер — «злая она» (11, 20). Но самое главное заключается в том, что пострадавшая героиня сама себя ненавидит и сама себя решительно отчуждает от общества. В конечном счете она погибает, бросаясь на вооруженного немца. Василевская же, как всеведущий автор, настаивает на том, что смерть для нее на самом деле счастье: «Пулю в своем теле она ощутила как счастье. В живот, вот так и надо было, в живот. Больно не было. Нет, это была не боль, это было именно счастье. Счастливая улыбка появилась на ее губах» (11, 61).

Иными словами, в ценностном отношении изнасилованная врагом и в результате забеременевшая «своя» живая женщина наделяется отрицательной ценностью, и только смерть нейтрализует непроизвольный порок. Зачатый в такой ситуации ребенок рассматривается как враг, т. е. как абсолютное зло. Его можно только убить. Даже немецкая женщина, как мы видели, котируется выше — с ней никто не связывается.

Близким статусом в ценностной иерархии Василевской обладают пленные красноармейцы. С одной стороны, они достойны сочувствия, и жители деревни пытаются их кормить. С другой — мать, наблюдая за тем, как пленных конвоируют мимо деревни, категорически внушает сыну, что лучше быть мертвым, чем оказаться в их рядах. Эта мораль вновь легко проецируется на экономику войны: «свои» пленные мужчины в лучшем случае обладают нулевой, тогда как мертвые наделены высочайшей символической стоимостью.

Причем даже «чужие» пленные оцениваются выше, чем «свои»: освобождающие деревню красноармейцы гасят все порывы местных жителей отомстить обезоруженным врагам.

Этика Василевской сугубо коллективна, ее придерживаются все жители деревенской общины. В том случае, когда кто-либо проявляет сомнение — будь то маленький ребенок или взрослый, — его обязательно образумит находящийся рядом член коллектива.

Итак, если схематично представить себе конфигурацию этических предпочтений автора «Радуги», вырисовывается следующая картина. Мертвый красноармеец и мертвый ребенок, родившийся от «своих», крайне ценны в символическом отношении. Рядом с ними располагается боеспособное население, армия и партизаны, и поблизости — живые дети, пригодные для исполнения некоторых рискованных поручений. Символическая ценность этих последних категорий не эксплицируется, но она вытекает из пользы военной силы. На нижних ступенях иерархии символических ценностей помещены «чужие» пленные — их необходимо сохранять в живых, не нанося серьезного физического ущерба. Еще ниже находятся пленные из «своих», женщины-сожители, женщины, изнасилованные врагами и в результате зачавшие, а также не родившиеся дети, зачатые от врагов. Наконец, в самом внизу определены места для *живого* агрессора и для предателей мужчин. Об активно действующих предателях женщинах Василевская не пишет. Мертвый агрессор ее тоже не слишком занимает.

Претендовать на точность такого рода субординаций бессмысленно и не нужно. Важно другое. Важно то, что в подножии пирамиды скапливается слишком много разнотипных персонажей, репрезентирующих слишком разные категории людей, в результате чего различие между агрессорами и их жертвами размывается. В то же время на вершине всей конструкции оказываются мертвые: некрофилия, оправдываемая как мотив для мести и ненависти, доминирует в установлении эталона положительных ценностей. Не стоит забывать и о том, что все эти, возможно, кажущиеся не совсем

обычными этические построения в конечном счете подчинены у Василевской, как и у других советских писателей, «экономике» военных нужд.

Чтобы риторически фундировать свои построения, Василевская интенсивно использует возможности жанра именно физиологического патографического хоррора. Положительные ценности она ассоциирует с идеей жертвы, орнаментированной топикой разложения, пыток и мертвого тела. Характеризуя отрицательные, она обращается к метафорике деградации или, говоря условно, к «коду зверя». Никаких прямых отсылок к семантике дьявола Василевская не дает, но то, что ее звероподобные агрессоры каким-то образом сопричастны этой темной силе, вытекает из собрания целого ряда более или менее значимых факторов. Например, из того, что жестокость немцев значительно превышает все прагматические нужды: они убивают смеясь, причем смеясь как одержимые.

Ничего нового Василевская не изобретает. Достаточно вспомнить карикатуры Кукрыниксов, чтобы понять, что она лишь экфрастически воспроизводит миллионно тиражируемые изображения фашистских вождей в виде полукрыс и других считающихся отвратительными животных. Но в риторической перспективе, где повторяемость важна, такой «плагиат» вряд ли можно признать недостатком.

Патографический хоррор занимает в повести много места, но им Василевская не ограничивается. Реальность ужасного в ее повести двупланова. В одном из планов, о котором пока только и шла речь, роль «монстра» исполняют оккупанты, которых не боятся, но которых ненавидят. В этом смысле «Радуга» соотносима с некоторыми разновидностями психопатического триллера, где носитель зла персонализирован, опасен, и все же ему можно противостоять. В другом плане жертвами предстают сами агрессоры, тогда как функция «монстров» делегирована жителям захваченных территорий.

Почти с самого начала Василевская раз за разом упорно указывает на чувство страха, которое испытывают немцы, живущие в оккупированной деревне. Оккупанты опасаются ходить поодиночке и тем более ночью. Причем они больше боятся не Красной армии и партизан, которые их беспокоят, но не настолько, чтобы цепенеть от ужаса, а некой аморфной «хтонической» силы, которая, например, способна незаметно пробраться к трупам убитого ребенка и утащить его, не оставив никаких следов. Эту «хтоническую» силу представляют обитатели деревни. Они всегда присутствуют рядом на положении сообщества поработанных, но непокоренных особей. Они непостижимы, пугают молчанием, суровыми взглядами исподлобья, сплоченностью и неразличимостью в своей массе. Так их воспринимают немцы. И хотя никакой яркой монструозной атрибутикой жители деревни не наделены, проигнорировать опыты Лавкрафта («Тень над Иннсмутом», например) в поисках параллелей такому типуажу трудно. При этом в «немецкой» реальности хоррора господствует не патография, а саспенс — немцы постоянно ждут чего-то ужасного.

Описывая захватчиков как жертв, Василевская наделяет их чертами совершенно типичных обывателей, а никак не монстров: они думают о себе, вспоминают об оставленных дома родных, выясняют отношения между собой и с начальством, думают о карьере, сомневаются и т. д. и т. п.

В связи с таким разделением реальности надвое показательно и то, что даже смерть у Василевской присутствует в двух ипостасях — одна смерть забирает жителей захваченной территории, другая охотится за немцами. По крайней мере, такую мистическую версию излагает маленькому мальчику из деревни повидавший виды старик.

Ко всему прочему, скрепляя два плана, в одном из кульминационных моментов повести на небе появляется уникальная, а поэтому мистическая зимняя радуга, которую наблюдают все, и оккупанты, и советские граждане, так что военная повесть Василевской почти целиком выстраивается на приемах, характерных для разных жанров хоррора. Лишь в финале, повествуя об освобождении деревни Красной армией, Василевская отказывается от этой стратегии, заменяя хоррор-повествование на военную прозу, граничащую с авантюрой.

Повесть Василевской дает повод скорректировать предложенные в начале абстрактные послышки. Выделенные выше три аспекта — миметический, аллегорический и конно-

тативный, — разумеется, бесконечно примитивизируют суть дела и уместны только в качестве условных ориентиров, позволяющих на время отвлечься от того, что при выбранном режиме чтения представляет меньший интерес. Важнее подчеркнуть другое, а именно то, что вычлененные измерения текста не вступают между собой в отношения иерархического свойства. Ни один из этих аспектов никоим образом не превалирует над другим и не служит для выражения чего-то более важного.

Точнее говоря, исходя из прагматики конкретного жанра, распространившегося к концу 1941 года, и из институциональных требований к искусству военного времени, можно предположить, что задача авторов сводилась к созданию аллегории, носящей мобилизационный характер, средствами, санкционированными политическими органами, т. е. средствами хоррор-поэтики и подобающей историческому моменту «этики ненависти». Что же касается личных приоритетов писателей и тем более специфики читательского восприятия, ситуация может оказаться существенно иной. Судя по объему соответствующих фрагментов, Василевская явно была поглощена как «мимесисом ужасного», так и жертвенно-некрофилической этикой, которые в ее тексте практически на равных конкурируют с патриотической идеей и героикой, если не преобладают над ними.

О том, какие структуры с большей, а какие с меньшей силой впечатляли читателя, говорить рискованно, хотя есть искушение предположить, что читалась она уж точно без почтения к каким-либо условным аналитическим рамкам, скорее фрагментарно, выборочно. Но как бы там ни было, очевидно, что «Радуга» Василевской органично влилась в поток текстов, объединенных тематикой и приемами хоррор-жанра. Ее роль в оформлении конгломерата советских стереотипов (идеологем, топосов, мемов и т. д.), касающихся войны, вряд ли оспарима.

* * *

Вернемся к затронутым в начале общим проблемам и подведем итоги. Имеет ли какое-то значение наличие или отсутствие жанра в определенной культурной традиции, и если да, то какое? По крайней мере в отношении судьбы хоррора в России ответ можно сформулировать следующим образом. Сами страх, насилие и жестокость привлекали советских деятелей искусства не меньше, чем их зарубежных коллег. При любом удобном случае роль репрессируемой формы передавалась другим жанрам, к чему, собственно, и сводился эффект жанровой лакуны. Советские военные нарративы 1940-х годов разделяли структурные особенности хоррора, а раз так, они до известной степени перенимали и функции последних. Вместо того, чтобы просто возбуждать ненависть, что им вменялось в обязанность, они выполняли еще и «программу» жанров ужасов. Так что, как бы там ни было, советская военная литература объективно брала на себя еще и задачи не военные и не пропагандистские, а, говоря условно, экзистенциально-антропологические, причем такие, обнажать которые в других контекстах советской публичной жизни было очень затруднительно. Внимание к экзистенциально-антропологической негативности — к боли, телесному разложению, смерти и ужасу — сочеталось с откровенным этическим конструированием. Мы видели, что, помимо самого хоррор-дискурса, фундировала риторика патографии и саспенса в советских военных нарративах начала 1940-х годов. Она использовалась в качестве риторической аргументации для утверждения специфической «милитарно-экономической» весьма развитой системы этики, направленной не только на внешнего агрессора, а прежде всего на членов собственного сообщества, навязывая им очень конкретные модели социализации.

Вместе с тем необходимо признать, что даже в таких условиях нарративов, где абсолютно доминировала бы поэтика ужасного, немного. Вещей, подобных «Радуге» Василевской с ее гущенной атмосферой пыточного ужаса и саспенса, причем столь же известных и регулярно переиздававшихся после войны, пожалуй, нет. По откровенности в демонстрации жестокостей врага с повестью Василевской в послевоенное время мог отчасти сравниться (причем серьезно превосходя «Радугу» в популярности),

пожалуй, только сюжет о Зое Космодемьянской, где пуантом оказывался не подвиг героини, а ее смерть. Иными словами, даже военные нарративы не восполняли отсутствия полноценной фабрики ужасов, характерной для других европейских эстетических практик этого времени.

DOI: 10.31860 / 0131-6095-2019-2-194-203

© С. Г. Маслинская

НАСИЛИЕ И ТРАВМА В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1941–1945 ГОДОВ

За последние годы издано большое количество дневников тех, кто во время Второй мировой войны был ребенком.¹ В отличие от воспоминаний, записанных уже после войны,² дневники запечатлели непосредственный отклик детей на военные события. Эти отклики, порой довольно пространные, контрастируют с лаконичным дневником Тани Савичевой, известным свидетельством трагедии блокадного города.

В то же время и краткая запись, и развернутое описание заставляют задуматься о том, как дети войны могли рассказать о своих переживаниях в дневниках, письмах и в непосредственном общении. Можно было бы ожидать увидеть проекции этих переживаний на страницах периодики и в литературе военного времени. Однако, тогда как в газетах и журналах, адресованных взрослым и публиковавших донесения с оккупированных территорий, зафиксированы с той или иной степенью фикциональности многочисленные случаи насилия над советскими детьми со стороны фашистов,³ в той же периодике или литературе детская психологическая травма практически не была представлена.

Так же неполно была показана и реакция взрослых на тяготы и лишения военного времени: советская цензура купировала всякое изображение травматического опыта.⁴

¹ Детская книга войны: Дневники 1941–1945. М., 2015; Ленинградцы: блокадные дневники из фондов Государственного мемориального музея обороны и блокады Ленинграда. СПб., 2014; Мухина Е. В. «...Сохрани мою печальную историю...»: блокадный дневник Лены Мухиной. СПб., 2011; Военный дневник Тани Вассоевич, 22 июня 1941 — 1 июня 1945. СПб., 2015.

² Оккупированное детство: Воспоминания тех, кто в годы войны еще не умел писать / Сост. Н. Поболь, П. Полян. М., 2010; Воспоминания детей военного Сталинграда. М., 2010; Мы родом из войны: Дети военного Сталинграда вспоминают. Волгоград, 2004; Войной украденное детство (спешим сказать — пока мы живы): Сб. воспоминаний. СПб., 2011, и др. Одно из последних исследований, посвященных изучению эффектов войны на материале детских воспоминаний, содержащее в том числе и обширную библиографию по теме, см.: *Leingang O. Sowjetische Kindheit im Zweiten Weltkrieg. Generationsentwürfe im Kontext nationaler Erinnerungskultur.* Heidelberg, 2014.

³ См. об этом в статье О. Ворониной, посвященной изображению детей в газете «Правда»: *Voronina O. Sons and Daughters of the Regiment: The Representation of WWII Child Hero in the Soviet Media and Children's Literature of the 1940s // Filoteknos: Children's Literature — Cultural Mediation — Anthropology of Childhood.* Wrocław, 2018. Vol. 8: Russian and East European War Childhood / Ed. L. Rudova and D. Michułka. P. 13–33.

⁴ При этом в исследованиях, обращенных к анализу поэзии военного времени, отмечены тенденции, которые демонстрируют попытки преодоления этого запрета: в поэзию прорывалось изображение эмоционально дискомфортного, сферы приватного, в том числе переживания смерти (см.: *Кукулин И. В. 1) Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов) // Память о войне 60 лет спустя. Россия. Германия. Европа. М., 2005. С. 617–658; 2) Советская поэзия о Второй мировой войне: риторика скрытой амальгамы // СССР во Второй мировой войне: Оккупация. Холокост. Сталинизм / Ред. и сост. О. В. Будницкий*