

В результате декодирования энигматического фрагмента романа Вагинова оказалось возможным сделать вывод об особой роли этого мнимого мимесиса как для смысловой структуры его прозы, так и для ее автометаописательных приемов. С одной стороны, благодаря найденному мемуарному источнику, картина, висящая в комнате Торопуло, превращается в один из узловых моментов, формирующих общий декамероновский инвариант, реализуемый в «Бамбочаде» на поверхностном уровне в виде кружка инженера Торопуло, сохраняющего сакральное отношение к культуре еды и кулинарии на фоне всеобщего упадка и забвения. С другой, восстанавливаемые при декодировании контексты изображенного на картине посольства Льва Сапегина ко двору Бориса Годунова актуализируют трагический мотив пира во время чумы: в то время, как избранные наслаждаются, запершись в своем «замке», вокруг царит смерть и гибель. Последнее прекрасно коррелирует с одним из предисловий «Козлиной песни», исполняющим роль эпиграфа: «...автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер» (с. 15).

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-3-217-228

© Евгений Добренко (Великобритания)

ИСКУССТВО НЕНАВИСТИ: «ЯРОСТЬ БЛАГОРОДНАЯ» И НАСИЛИЕ В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРИОДА ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Одной из отличительных черт советской культуры периода войны (и в особенности ее первой фазы) был очевидный отказ от идеологической и визуальной стерильности довоенного искусства в том, что касалось изображения насилия, страданий, смерти и виктимности. Эти сферы жизни были табуированы. Катастрофическое для Советского Союза начало войны и немецкие зверства на оккупированных территориях принесли фундаментальные изменения в советскую идеологию и, соответственно, полностью изменили функции искусства. Этот перевод идеологии в литературу, журналистику, искусство полностью изменил их нарратив, тон и стиль.

Война резко изменила оптику советского искусства. Если раньше оно было ритуализованным и отчужденным, то теперь проблемы власти неожиданно стали личным, буквально кровным делом каждого, вопросом жизни и смерти. Художественная стратегия свелась к максимальному приближению актуальных политических сообщений к требованиям масс, что резко усилило мобилизационный потенциал искусства.

Уже с осени 1941 года шла напряженная внутренняя перестройка советской идеологии. Еще в сентябре утверждалось, что «в мобилизации народных масс на борьбу с гитлеровскими полчищами решающая роль принадлежит большевистской партии», что «великий Сталин и партийные организации являются вдохновителями и организаторами боевых подвигов на фронтах и трудового энтузиазма масс в тылу».¹ Но уже отчетливо видна другая идеологическая линия, которую формулирует секретарь ЦК по идеологии Александр Щербаков: «Наша пропаганда и агитация должны всемерно <...> разъяснять самым широким массам трудящихся всенародный, отечественный характер войны против немецких захватчиков».² Ключевые слова здесь уже не «партия», но — «пропаганда», «отечество» и «немцы». Не только по содержанию, но и по характеру это была новая линия. По сути, новый характер «очеловеченной» идеологии проявился в первых же словах вождя, обращенных им к массам после начала войны, в самом обращении «Братья и сестры!». Это был новый голос власти. Власть обращалась непосредственно к массам, минуя институциональные барьеры.

¹ [Б. п.]. Улучшить партийно-политическую работу // Пропагандист. 1941. № 17. С. 1.

² Щербаков А. О некоторых задачах пропагандистской работы // Там же. 1942. № 1. С. 11.

На наших глазах происходит резкая гуманизация советского искусства и интенсивное очеловечивание идеологии. Она ненадолго теряет свой доктринальный характер, и ее эстетическое оформление изменяется до неузнаваемости. Единственной устоявшейся практикой, к которой продолжает апеллировать идеология, была историзация. Первыми и, может быть, самыми известными военными плакатами стали «Родина-мать зовет» и «Наши силы неисчислимы». Первый апеллировал к материнскому архетипу, второй — к «победоносной русской истории» — ополченец стоял на фоне памятника Минину и Пожарскому. В своем выступлении 6 ноября 1941 года к 24-й годовщине Октябрьской революции Сталин коснулся темы «национальной гордости» представителей «великой русской нации, нации Плеханова и Ленина, Белинского и Чернышевского, Пушкина и Толстого, Глинки и Чайковского, Горького и Чехова, Сеченова и Павлова, Репина и Сурикова, Суворова и Кутузова».³ На другой день в речи на Красной площади, напутствуя войска, уходящие на защиту Москвы, Сталин заключал: «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков — Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова».⁴ Если вначале историзация связана с эпическим прошлым и советские воины сравниваются с богатырями (на многих плакатах они изображены либо в виде былинных богатырей, либо в виде древнерусских воинов), то спустя совсем короткое время ассоциации становятся привязанными ко вполне конкретным «победным» именам русских полководцев — Суворов, Кутузов, Александр Невский. Обращает на себя внимание то, что в этом наборе имен нет ни одного, которое ассоциировалось бы с советской эпохой. Это полностью *дореволюционный* героический пантеон. Ирония состоит в том, что к годовщине революции (которой и были посвящены доклад и речь Сталина) она оказывается как бы «пропущенной», исторически нерелевантной.

Стоит, однако, иметь в виду, что образы эти были оживлены в советском искусстве накануне войны. Так, в фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» исторические аллюзии были настолько прозрачны, что даже головной убор епископа Тевтонского ордена был украшен свастиками. Главное, однако, было в том, что именно советский исторический фильм и роман, которые пережили настоящий расцвет перед войной, были прямо обращены к темной стороне реальности. Ведь предвоенный соцреализм просто не умел изображать страдания, жертвы, смерть. Напротив, советское искусство 1930-х годов создавало атмосферу радости, веселья, жизненного изобилия. А события в нем часто разворачивались в обстановке праздника, отдыха. Здесь пели, танцевали, играли. Но только в обращенных к миру прошлого картинах и фильмах рисовалась брутальная реальность. Так, «Александр Невский» пропитан насилием — здесь насилюют, рубят головы и бросают детей в огонь.

Схожесть «очеловеченной» стилистики советской военной культуры с предвоенной идеологией — в их мобилизационных функциях, но куда важнее отличие: если довоенная идеология апеллировала к пусть и утопической, но все же рациональности, то культура времени войны была направлена на вызов едва ли не первобытных атавистических инстинктов, таких как ненависть и месть. Чтобы их вызвать, культура должна была опроститься, обратившись к своеобразной живописи. Живописание страшных картин жертв и разрушений становится своеобразной «художественной стратегией» искусства периода войны. Разумеется, этот «визуальный» режим и действенность этой живописи подкреплялись в условиях войны деятельностью НКВД, СМЕРШа, загорадотрядами, штрафбатами, трибуналами, лагерями, т. е. институционно (характерно, что в литературе войны мы не найдем описаний и вообще темы лагеря — нацистский концлагерь, вероятно, сознательно вытеснялся как возможное напоминание о ГУЛАГе).

³ Сталин И. В. XXIV годовщина Великой Октябрьской социалистической революции // Правдa. 1941. 7 нояб. С. 2.

⁴ Речь Председателя Государственного комитета обороны и Народного комиссара обороны тов. И. В. Сталина на Красной площади в день XXIV годовщины Великой Октябрьской социалистической революции // Там же. 8 нояб. С. 1.

Практически во всех партийных документах по вопросам печати содержалось требование давать как можно больше «материалов о зверствах немецко-фашистских извергов во временно захваченных ими районах, о разграблении и разорении наших городов и сел, о насилиях над женщинами и детьми», «об издевательствах гитлеровских мерзавцев над пленными ранеными красноармейцами», «материалов о подлых бандитских действиях немецких солдат и офицеров», печатать «просто написанные и запоминающиеся рассказы очевидцев зверств фашистских захватчиков», партийным организациям предписывалось «широко использовать в агитационно-пропагандистской работе факты кровавых преступлений немецко-фашистских захватчиков, сделать эти преступления оккупантов известными всему населению, разжигать в массах ненависть к врагу», военкорам вменялось в обязанность освещать «чинимые немецко-фашистскими захватчиками зверства, грабежи и насилия над мирным населением оккупированных ими районов, истребление немцами советских военнопленных».⁵

Разумеется, видеть происходящее могли далеко не многие — только передовые части на фронте. Задача же состояла в том, чтобы путем живописания, т. е. непосредственного изображения, передать страшные картины войны. Обратимся к характерному и яркому документу — передовой статье главного партийного журнала «Большевик», опубликованной в самый острый период войны, в начале августа 1942 года, накануне Сталинградской битвы, «Ненависть к врагу воплотим в конкретные боевые дела!». Текст начинается с картины: «Города, превращенные в руины... Села, сожженные дотла... Виселицы с раскачивающимися на ветру трупами мирных советских людей... Глубокие ямы, наполненные доверху телами замученных и расстрелянных... Женщины и дети, как тени, блуждающие среди развалин...» Это, однако, графика. Дальше происходит нагнетание — вначале только на вербальном уровне: «Человеческое воображение не в силах себе представить тех чудовищных пыток, каким подвергают немцы советских людей». А затем — путем расцвечивания первичного наброска. Причем такое расцвечивание происходит поэтапно: вначале демонстрируются фото-графии, найденные у немецких солдат. На одной из них — «толпа фрицев с дьявольскими улыбками на фоне догорающей русской деревни», на другой — «немецкая солдатня у группы расстрелянных мирных советских жителей», на третьей — сцена повешения пятерых советских граждан, на четвертой (нагнетание происходит за счет усиления эротизации) — «обнаженный до пояса немец... бьет плеткой голую девушку». Затем идут цитаты из писем немецких солдат и офицеров о превосходстве, господстве и правах «высшей немецкой расы». После этого начинается «рассказывание» сцен насилия очевидцами. Здесь уже полностью действуют законы «живописи»: «Мы приехали в Брянск. Жандармы пригнали 50 женщин для уборки вагонов и чистки сапог солдатам. Солдаты и жандармы грубо обращались с женщинами. Я видел, как одна усталая, изнуренная женщина лет 50 чистила сапоги немецкому солдату. По мнению солдата, она медленно чистила сапоги. Солдату это не понравилось, и он ударил женщину ногой. Женщина упала. Тогда солдат стал яростно топтать ее каблуками и бить по лицу. Женщина потеряла сознание. Остальные немецкие солдаты и офицеры смотрели на это избиение, смеялись и тоже издевались над другими женщинами».⁶ Следующие за этими картинами лозунги (типа «обрушим же на головы захватчиков наш гнев» и т. д.) заведомо избыточны: очевидно, что перед этими картинами они бледнеют. Власть на наших глазах перестает говорить лозунгами и начинает повествовать картинами. Лозунг теряет смысл; происходит слияние картины и лозунга: одно превращается в другое — картина вызывает (как лозунг), лозунг живописует (как картина).

Картина-лозунг составила основу поэтики литературы войны (в особенности раннего ее периода). В стихотворении В. И. Лебедева-Кумача «Святое слово — месть»: «Фашистский мародер — громила, а не воин, / Не человек, а тварь в обликии людском <...> / Он пленных не щадит, подлец вооруженный: / Он выколет глаза и череп

⁵ О партийной и советской печати: Сб. документов. М., 1954. С. 499–500.

⁶ [Б. п.]. Ненависть к врагу воплотим в конкретные боевые дела! // Большевик. 1942. № 15. С. 1–5.

разобьет. / Нет, он не человек! Не кровь, а гной зловонный / В поганных жилах изверга течет! / С трусливой подлостью, с ухмылкой людоедской, / Со сладострастьем бешеных зверей / Глумятся изверги над каждым трупом детским, / Насилуют сестер, калечат матерей».⁷ Как можно видеть, главное, что характеризует не воина и не человека, а «фашистскую тварь», — это «сладострастие бешеных зверей». Портрет монстра, изображенный популярным советским поэтом, сопрягает в себе сладострастие и насилие или, точнее, сладострастие от насилия.

«Мы, советские писатели, и граждане, и наша Красная Армия боремся за правду. Человечность — имя этой правды».⁸ Но правда эта «слишком человечна»; ее «человечность» прямо пропорциональна степени натурализма изображаемых картин. «...Чернила наливаются кровью, и, будь у меня угрюмая фантазия самого дьявола, — писал А. Толстой, — мне не придумать подобных пиршеств пыток, смертных воплей, мук, жадных истязаний и убийств, какие стали повседневным явлением в областях Украины, Белоруссии и Великороссии, куда вторглись фашистско-германские орды». «Угрюмая фантазия самого дьявола», о которой пишет автор, может быть, наиболее натуралистического в соцреализме романа «Петр Первый», погружает нас в мир садо-мазохистских мистерий, где доминирует живописание сцен насилия.

В той же статье А. Толстого «Лицо гитлеровской армии» приводятся многочисленные свидетельства очевидцев фашистских зверств:

«Я видел на окраине одной деревни <...> 5 заостренных колов, на них было воткнуто 5 трупов женщин. Трупы были голые, с распоротыми животами, отрезанными грудями и отсеченными головами. Головы женщин валялись в луже крови вместе с трупами убитых детей»;

«...на поляне возле леса я видел истерзаный труп 15-летней девочки-пастушки. 7 немецких солдат изнасиловали ее, искололи штыками грудь и распорол живот»;

«...фашистские солдаты зажгли дом красноармейца и бросили в огонь его жену и детей...»;

«...немцы на глазах у матерей зарыли заживо в землю троих маленьких детей, а затем застрелили этих женщин»;

«...немцы изнасиловали молодую женщину, председательницу колхоза, отрезали ей левую грудь и нанесли 2 ножевых раны...»;

«...я видел, как немцы вывели из подвала старика, мальчика и маленькую девочку. Их о чем-то спрашивали и били. Затем выстрелом в упор был убит старик. Закричавшую девочку подняли на штык и бросили в сторону. Они заставили мальчика на все это глядеть, затем убили и его»;

«К нам ворвались немцы. Двух 16-ти летних девушек ихние офицеры затащили на кладбище и над ними надругались. Затем приказали солдатам повесить их на деревьях. Солдаты <...> повесили их вниз головами. Там же солдаты надругались над 9-ю пожилыми женщинами»;

«...был найден нами труп красноармейца Гофмана. Ему отрубили обе руки, выкололи глаза, отрезали язык. Рядом с его трупом из обрубков его рук была выложена 5-конечная звезда»;

«Во дворе одного дома мы нашли семерых убитых красноармейцев. У всех были отрублены ноги. У одного распорот живот»;

«...меня, раненого и взятого в плен <...> немцы посадили в амбар, где находились 13 пленных красноармейцев и один капитан. Минут через 10 нас всех вывели из амбара и построили в одну шеренгу. Затем немецкие солдаты вывели из строя капитана и двух красноармейцев. Перед строем немецкие солдаты стали стрелять в упор в капитана, прострелили ему правую, затем левую руку, потом левую ногу и правую ногу. Когда капитан упал, один из немецких солдат нагнулся и ножом отрезал ему нос, по-

⁷ Лебедев-Кумач В. Святое слово месть // Правда. 1941. 5 сент.

⁸ Толстой А. Н. Лицо гитлеровской армии // Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: [В 15 т.]. М., 1950. Т. 14. С. 129.

том уши и концом ножа выколол глаза. Тело капитана судорожно содрогалось, тогда другой солдат выстрелил ему в грудь и убил его. С двумя красноармейцами немецкие солдаты сделали то же самое. Все немцы были пьяны».⁹

А это из статьи А. Е. Корнейчука «Грозная расплата неминуема»: «У Тимофея Глобы жили три офицера. Дочь его Галя пряталась по огородам и садам, но не спаслась. Фашист поймал ее. На крик дочери выбежал больной Глоба и костылем ударил насильника. Из хаты выбежали еще два бандита-офицера, созвали солдат, схватили Галю и ее отца. Девушку раздели и зверски над ней издевались, а отца держали, чтобы все видел. Выкололи ей глаза, правую грудь отрезали, а в левую вставили штык. Потом раздели и Тимофея Глобу, положили на тело дочери, били шомполами и застрелили <...> в другом селе немцы повесили четырех колхозниц и на ногах одной из них — ее сына».¹⁰

Все это — «рассказы очевидцев». Нельзя избавиться от ощущения, что, описывая все это, автор создает особого рода текст: соцреалистическая агрессия накладывается на откровенно эротические описания — эффект многократно усиливается, психоинженерная задача буквально выпирает. Автор оказывается на краю «последней откровенности», когда эротическая пружина пробивает ткань литературности. В приведенных описаниях результат доминирует над процессом — сцена закончена; но особый эффект подобных картин связан с позицией рассказывающего (чаще всего очевидца) — перед нами особая форма отчуждения, когда в отношении к описываемым событиям занимает неадекватная позиция — возмущения, гнева, желания отомстить, но очевидный садомазохистский эротизм сцен как бы не замечается автором и потому должен восприниматься читателем как исключительно его достояние. Этот оптический выбор — определенно просчитанная тактика нарратора. Текст такого рода говорит все меньше о противнике, его функция не в том, чтобы показать «лицо гитлеровской армии», а в том, чтобы направить агрессию на читателя: это особый фокус отражения — уже через читателя агрессия должна перенаправиться на противника; «убей его» означает: вначале «убей себя».

Не случайно наиболее сильные картины такого рода (а они буквально заполнили советскую печать периода войны) найдем у В. Л. Василевской, за плечами которой был пронизанный описаниями насилия роман «Земля в ярме», и А. Н. Толстого, как будто продолжающего писать свои мрачные исторические тексты, пронизанные эротизмом, и чувствующего себя в эпохах насилия (Петр Первый, Иван Грозный, Гражданская война) наиболее уверенно. Толстой был художником насилия и потому прекрасно понимал эротический характер описываемых сцен; он понимал, что пишет в конце концов о «кровавом и страшном распутстве», что, описывая противника, говорит о людях, которым «разрешается развязать в себе темные инстинкты: потенциальный распутник — распутничай, потенциальный мучитель — мучай, наслаждайся предсмертными воплями, раздувай ноздри»,¹¹ и сознательно реализовывал психогенно-эстетический проект, в котором такого рода описания и должны развязать темные инстинкты в читателе, перелить в него эротику сцен насилия. Эту художественную задачу Толстой решал (правда, более скрыто) во всех своих исторических произведениях.

Заведомая избыточность приведенных картин возвращает нас к рассуждениям Ж. Делеза о функциях описаний сцен насилия: «Насилия, которым подвергаются жертвы, представляют собой лишь отображения какого-то высшего насилия, о котором свидетельствует доказательство».¹² В нашем случае мы имеем дело с чистым доказательством: доказательством виновности противника. Но, как можно видеть, «живопись», описательность выдают здесь глубинную функцию доказательства, сформулированную Делезом: «Имеется в виду доказать тождество насилия и доказательства».¹³

⁹ Там же. С. 129–132.

¹⁰ Корнейчук А. Грозная расплата неминуема // Мы не простим! Слово ненависти к гитлеровским убийцам. М., 1941. С. 14. Описания ужасов и пыток, творимых немцами на советской территории, собраны в книге: Финк В. Воспитание зверя. М., 1942.

¹¹ Толстой А. Н. Лицо гитлеровской армии. С. 132.

¹² Делез Ж. Представление Захер-Мазоха // Захер-Мазох Л. Венера в мехах. М., 1992. С. 195.

¹³ Там же.

Если верно, что «страдания и наказания дают возможность вершить то зло, которое они призваны были запрещать»,¹⁴ тогда верно и то, что бесконечные и яркие изображения этих страданий и наказаний призваны не только оправдать, но и диалектически перевернуть перспективу картины: зритель сам превращается в объект насилия. Этот эффект «обратной перспективы» следует постоянно учитывать в поиске ответа на вопрос: откуда, зачем и почему так много насилия живописуется литературой войны.

Но важно видеть здесь и другую цепь: «Доказательство может достигнуть своего наивысшего эффекта только посредством описания, а также ускоряющего и сгущающего повторения», но «всякое чрезмерное возбуждение некоторым образом эротизируется».¹⁵ И здесь нам не пройти мимо органично вырастающего в этом пространстве эротизма письма. Замечательно это передано в стихотворении И. Л. Сельвинского «Я это видел!», где после изображения страшных сцен казней следуют характерные рассуждения о самом характере дискурса: «А тут? Да ведь тут же нервы, как луки, / но строчки... глуше вареных вязиг. / Нет, товарищи: этой муки / не выразит язык. / Он слишком привычен, поэтому беден, / слишком изящен, поэтому скуп, / к неумолимой грамматике сведен / каждый крик, слетающий с губ. / Здесь нужно бы... Нужно создать бы вече / из всех племен от древка до древка / и взять от каждого все человечье, / все прорвавшееся сквозь века — / вопли, хрипы, вздохи и стоны, / отгул нашествий, эхо резни... / Но это наречье муки бездонной / словам искомым сродни?»¹⁶ Отказ от языка, отказ от его «привычности», «изящества», «неумолимой грамматики» и замена его «всем человечьим» — воплями, хрипами, вздохами, стонами — знаменуют собой выход в новое культурное пространство. Вербализация картин насилия в литературе войны по принципу «ускоряющего и сгущающего повторения» позволяет сделать вывод о глубинном разрушении в ней языковой конвенциональности.

В искусстве периода войны происходит также последовательный отказ от декоративного стиля. Как известно, декоративный стиль противостоит нарративу. Нарратив, в свою очередь, противостоит экспрессионизму. Во время войны советское искусство неожиданно оказалось в совершенно новом эстетическом поле. Если до войны соцреализм представлял собой нарратив, погруженный в декоративный стиль, то во время войны возникает искусство, которое можно было бы назвать *социалистическим экспрессионизмом по содержанию и натурализмом по форме*.

Разумеется, для современного читателя и зрителя картины ужасов и насилия, реального и фиктивного, картины террора и смерти, происходящих в разных частях света, благодаря телевидению и Интернету уже давно стали частью повседневности, а массовые убийства и войны воспринимаются как обыденные явления. Картины боли и страдания стали важным аспектом современных масс-медиа и абсолютно взаимозаменяемы. На человека 1940-х годов они производили совсем иное воздействие. Графическое насилие — сильнейший транквилизатор, призванный заглушить страх, личные сомнения и тревоги, гибель, тяготы и ужас войны путем перенесения индивидуальных переживаний в плоскость коллективного действия, перевести аффекты самости в стереотип массового поведения.

Конечно, советская культура периода войны не перестала быть советской. Она продолжала повествовать о чудесах и «беспримерных подвигах», но не это определило ее своеобразие. Новым был сам способ подачи этого героизма. Один пример особенно показателен. Зоя Космодемьянская — героическая партизанка, которая была схвачена немцами и повешена. Мифология этого образа огромна. Картины, поэмы, роман, мемуары, фильм. А началось все с того, что в 1942 году в газете «Правда» была опубликована шокирующая фотография, сделанная журналистом С. Н. Струнниковым: Зоя Космодемьянская после повешения. На снимке было запечатлено ее тело на снегу. Новое и шокирующее было прежде всего в близости камеры к жертве, благодаря чему зритель непосредственно вовлекался в происходящее и, соответственно, не мог

¹⁴ Там же. С. 216.

¹⁵ Там же. С. 205, 213.

¹⁶ Сельвинский И. Я это видел! // Красная звезда. 1942. 27 фев. С. 3.

дистанцироваться от ужаса смерти через своего рода «взгляд полководца». Эта непривычная близость к реальности вызывала одновременно ужас и своеобразный восторг, поскольку зритель, несмотря на состояние шока, в которое его повергало это изображение, не мог от него оторваться. Эта фотография явно выпадала из изобразительной традиции соцреализма, в которой женщины-героини были представлены либо в образе воительниц, либо в образе матерей. В этом снимке ярко выражены непривычные для соцреализма эротические мотивы и привычные христианско-религиозные.

Фотография Зои отличалась и непривычной чувственностью: откинута назад голова, открытая шея, обнаженная грудь, вызывающая ассоциации со «Свободой» Э. Делакруа. В сталинской культуре только изображение мертвой женщины могло содержать столь сильную эротическую составляющую. У этого феномена были, конечно, свои культурные параллели: так, в английской живописи викторианской эпохи изображение эротики было закреплено за мертвым женским телом. Разумеется, обнаженная натура присутствовала и в довоенной советской фотографии. Однако она ограничивалась двумя публичными сферами: работой и спортом. При этом изображения обнаженной натуры в силу специфики советской «оптики» были лишены эротизма благодаря тому, что изображения красивых тел юных спортсменов и рабочих, женщин и мужчин, были деиндивидуализированы. На фотографии же Зои главное — индивидуализация ее смерти и страдания. Непривычными для зрителя были детали, свидетельствующие о мученической смерти молодой девушки, ставшей жертвой насилия. Обнаженная грудь, на которой видны следы пыток, и петля, затянутая на шее. Женская грудь воспринимается здесь как часть тела, которая поневоле оказалась выставленной на всеобщее обозрение и которая потому создает ощущение незащищенности, особо трогающее зрителя.

Эту смесь эротизма с религиозно-возвышенной образностью воссоздал в фильме «Зоя» Л. О. Арнштам (1944). Зоя, роль которой исполняла здесь актриса Г. В. Водяницкая, превращается в девственное создание, в безупречную бесполою красавицу, с которой в равной степени могут идентифицировать себя и мужчины, и женщины. Этому подчинена и вся эстетика фильма, выдержанного в импрессионистической манере. В сцене, где показан последний путь Зои, идущей ночью, по снегу, на смерть, зритель видит сначала ее босые ступни, ее худые ноги, затем ее фигуру, смутные очертания которой возникают на фоне метели, и только затем на экране появляется ее вдохновенное, сияющее лицо. Спустя несколько недель после опубликования фотографии в «Правде» художники-карикатуристы Кукрыниксы отправились в деревню Петрищеву, на место казни, и после этого создали картину «Подвиг Зои Космодемьянской» (1942). Достаточно сравнить фотографию после казни с картиной Кукрыниксов, чтобы понять, как велика роль близкой камеры и крупного плана: как только меняется оптика, ужас перерождается в героизм и изображаемое перестает трогать зрителя.

И. Г. Эренбург писал: «Война — это иступление, накал ненависти и самозабвения. Война без ненависти безнравственна, как сожительство без любви. Говоря „иступление“, я не думаю, конечно, об истерике, об аффектации. Я только хочу еще раз напомнить, что истребление врага — это нечто исключительное. Когда мысль, чувства, воля сосредоточены на одном: на уничтожении, тогда меняется и природа сердца. Снайперу нужна выдержка, хладнокровие, но чтобы стать снайпером, чтобы считать убитых немцев, помечая в записной книжке „67 фрицев“, для этого необходимо иступление. Когда война становится бытом, она разлагается, умирает. В этом приговор бытовикам, которые хотят описывать войну, как успехи ударника или свадьбу в колхозе. Война требует не столько, чтобы ее описывали, сколько, чтобы ее поддерживали: не чернил, но горячего <...> долг писателя — раздуть огонь негодования, тревоги, жертвенности».¹⁷ Вряд ли кто-либо точнее понимал и формулировал эстетику и поэтику литературы войны.

Трудно назвать более открытую форму массового заражения, чем военная поэзия, как трудно найти среди многочисленных текстов советской литературы этого периода

¹⁷ Эренбург И. В боевом порядке // Знамя. 1943. № 5–6. С. 235.

текст более сильный по воздействию, чем стихотворение К. М. Симонова «Убей его!», опубликованное в «Правде» в июле 1942 года — в самый отчаянный момент войны, накануне Сталинградской битвы. Здесь перед нами — вся поэтика военной культуры.

Стихотворение, состоящее из 7 строф и довольно большое по объему (96 строк), строится на чистом моделировании возможного, проигрывании неслучившегося. Слом модальности (неслучившееся как бы становится случившимся) играет здесь существенную роль: исчезает эффект литературности текста — условное проецирование могущего произойти оставляет ощущение искусственности картины, но стоит изменить модальную перспективу, как оптика меняется, текст приближается к читателю, «очеловечивается», поэтому картины могущего произойти как уже случившегося воздействуют значительно сильнее, чем просто картины происшедшего.

Другой момент — оттяжка самого призыва «Убей его!». Это последнее — двадцать четвертое четверостишие, но предыдущие двадцать три полностью ему подчинены, начинаясь с «если». Такое построение стихотворения по принципу «если..., то...», когда одна часть конструкции относится к другой как 1 к 24, позволяет нагнетать не только изображенные картины, но и грамматически оттенять этот процесс нагнетания. Характерно, что на «грамматику» накладывается подчеркивающая и усиливающая ее иерархия «объектов», которые должны быть дороги читателю: прадедовский дом (первая строфа), мать и отец (вторая строфа), школьный учитель (третья строфа) и, наконец, возлюбленная (четвертая строфа). Родина (пятая строфа) предстает здесь в качестве синтеза этих ценностей. Иерархия симоновского стихотворения сугубо исторична: прадед и дед, мать и отец — детство (учитель) — зрелость (возлюбленная).

Каждая строфа строится по одному и тому же принципу: изображаемый «объект» резко приближается за счет подчеркивания его уязвимости: дом стар, с бревенчатым потолком, полы исхожены, всей постройке уже за сто лет, но немец истопчет полы, сядет за дедовский стол, сломает в саду деревья; материнская грудь — в ней «давно уже нет молока», мать стара, морщиниста, но немец, ее застав, будет «по щекам морщинистым бить, / косы на руки намотав», а те руки, «что несли тебя в колыбель», будут мыть белье немцу и стелить ему постель; отец погиб на фронте, но он будет «перевортываться в гробу», когда немец сорвет на пол его солдатский портрет в крестах и будет «у матери на глазах / на лицо ему наступать»; твой школьный учитель стар, но он тебя воспитал, а немец «руки ему сломает и повесит на столбе». Апогея это нагнетание возможного достигает в строфе о возлюбленной: «Если ты не хочешь отдать / Ту, с которой вдвоем ходил, / Ту, что долго поцеловать / Ты не смел, — так ее любил, — / Чтобы немцы ее живьем / Взяли силой, зажав в углу, / И распяли ее втроем, / Обнаженную, на полу; / Чтоб досталось трем этим псам, / В столах, в ненависти, в крови, / Все, что свято берег ты сам, / Всею силой мужской любви...»¹⁸ Здесь есть все: и воспоминание о девственности чувства, и развернутая картина насилия, и, наконец, апелляция к «мужской любви» — откровенная чувственность и эротичность пронизывают эту строфу, перед нами все тот же дискурс палача-жертвы.

В ход идет все для утверждения главной мысли, обращенной непосредственно к «ты» (это местоимение повторяется в тексте 36 раз). Это все непременно случится (уже как бы происходит), если ты не убьешь немца: «Знай: никто ее не спасет, / Если ты ее не спасешь. / Знай: никто его не убьет, / Если ты его не убьешь. / И пока его не убил, / То молчи о своей любви, / Край, где рос ты, и дом, где жил, / Своей родиной не зови». Целую строфу Симонов посвящает одной мысли, все содержание которой сводится к тому, что убить должен именно ты: «Если немца убил твой брат, / Если немца убил сосед, / Это брат и сосед твой мстят, / А тебе оправдания нет. / За чужой спиной не сидят, / Из чужой винтовки не мстят. / Если немца убил твой брат, — / Это он, а не ты, солдат». От убийства нельзя уйти, нельзя спрятаться даже за спину брата. Симонов смоделировал ситуацию экзистенциальной безысходности индивида в условиях войны, максимально «очеловечив» эту ситуацию, приблизив ее к читателю. В этом смысле последняя строфа особенно характерна именно своей доступностью каждо-

¹⁸ Симонов К. Убей его! // Красная звезда. 1942. 18 июля. № 167 (5231).

му — «не ты, а он»: «Так убей же немца, чтоб он, / А не ты на земле лежал, / Не в твоём доме чтобы стон, / А в его по мертвым стоял. / Так хотел он, его вина — / Пусть горит его дом, а не твой, / И пускай не твоя жена, / А его пусть будет вдовой. / Пусть исплается не твоя, / А его родившая мать, / Не твоя, а его семья / Понапрасну пусть будет ждать». И лишь после этой интенсивной «разработки темы» звучит знаменитый финал стихотворения: «Так убей же хоть одного! / Так убей же его скорей! / Сколько раз увидишь его, / Столько раз его и убей!»¹⁹ Сила агрессии этого стихотворения огромна: агрессия автора против читателя должна соединиться с агрессией читателя против врага. Читатель здесь такой же объект агрессии, как и враг. Отсюда — соответствующее к нему отношение: беспощадность, подобная беспощадности военного трибунала, и полное безразличие к индивидуальности, обобщенность, когда в одной строфе говорится о возлюбленной, а в другой — о жене. Реципиента, к которому обращен симоновский текст, лишь условно можно назвать читателем. Это прежде всего — объект агрессии.

Особенно наглядна эта стратегия в плакатах начального периода войны. Здесь везде убитые и раненые дети, взывающие: «Папа, убей немца», «За слезы и кровь наших детей отомсти!», «Беспощадно уничтожь убийц наших детей!», обездоленные матери и обесчещенные невесты, призывающие: «Боец Красной Армии! Ты не дашь любимую на позор и бесчестье гитлеровским солдатам!», плененные сестры, молящие об освобождении из плена. И те же мотивы повторяются в советской живописи. Эти образы настолько часто повторяются, что в конце концов сами плакаты превращаются в метаобразы — как в плакатах «Воин Красной Армии, спаси» и «Бей насмерть!»: во втором плакате первый присутствует в качестве своеобразного фона: изображаемое действие апеллирует к первоисточнику, каковым оказывается... другой известный плакатный образ. Эта визуальная замкнутость ведет к семантической тавтологии. Особенно в живописи, которая большей частью продолжала оставаться в кругу плакатных решений. Так, в картине А. А. Пластова «Немец пролетел» (1943) перед нами вновь мертвый ребенок: только что пролетел немецкий самолет, расстрелявший ребенка-пастушка. Сама его поза и осенний антураж — все вызывает чувство глубокой тоски. Однако на картине С. В. Герасимова «Мать партизана» (1943) мы видим страшную сцену экзекуции, одновременно сопротивления и бессилия. Это — одни из самых известных советских картин периода войны. Самое интересное в них — при всем их различии — сохранение плакатности: являясь индивидуальными авторскими работами, они вызывают одновременно щемящее чувство жалости и «яроści благородной». Разумеется, эти образы более сложны, но их задача мобилизационная. И стратегия та же, что и в литературе — стратегия свидетельства. Характерна в этом плане послевоенная картина Кукрыниксов «Свидетельство на процессе» (1945), где эти визуальные образы вправляются в обвинительный судебный дискурс.

Военная культура основана на парадоксе. С одной стороны, она требует особого психологизма, который, как мы видим, лежит в основе суггестивности этих текстов. С другой стороны, она антипсихологична. Как заметил И. Г. Эренбург, «война не допускает нюансов, она построена на белом и на черном, на подвижничестве и на преступлении, на отваге и на трусости, на самозабвении и на подлости. Тот, кто вздумал бы усложнять психологию врага, выбил бы винтовку из рук своего защитника».²⁰

Как мы видели, страшные натуралистические картины составляли основу поэтики литературы и искусства войны. Рассказы и поэмы, картины и плакаты (в особенности раннего ее периода) наполнены изображением невероятного насилия. Бесконечные и детальные изображения страданий и наказаний по принципу ускоряющего и сгущающего повторения призваны диалектически перевернуть перспективу картины: зритель и читатель превращаются в объект насилия. Этот террористический дискурс — дискурс палача, выдаваемый за голос жертвы. И действительно, формально перед нами язык жертвы, которым советская литература не говорила никогда;

¹⁹ Там же.

²⁰ Эренбург И. Долг писателя // Новый мир. 1943. № 9. С. 114.

жертвенность здесь прежде всего — требование к бойцу. Изображение же насилия здесь всегда сопровождается призывом к мести и наказанию преступника. Жертва никогда себя жертвой не признает, но, напротив, демонстрирует свою не только моральную силу, но и способность победить и покарать насильника. Мы почти никогда не слышим в военной литературе голосов самих жертв. Они безмолвны и передоверяют свои горестные и страшные рассказы «очевидцам», а те — литераторам.

Естественно безмолвен маленький ребенок, а потому так распространены рассказы о детских казнях; помимо прочего, рассказы о мучениях детей в состоянии особому воздействовать на читателя именно тем, что ребенок не понимает, что с ним сейчас будет, он беззащитен и безоружен, а значит — никак не может стать палачом. Эта ситуация, бесконечно воспроизводимая в плакатах, была очень популярна и в литературе войны. Поскольку беззащитная и безоружная жертва особенно сильно возбуждает насильника, возбуждение, передающееся читателю, усиливается. Образы истерзанных детей проходят через всю советскую поэзию и прозу.

Чтобы представить степень натурализма повести Ванды Василевской «Радуга», имевшей многомиллионного читателя (она печаталась в «Известиях») и посвященной партизанской борьбе на Западной Украине, обратимся лишь к одной сцене: партизанка Олёна оказывается в плену с новорожденным ребенком, от нее требуют признания, где скрываются партизаны, она не отвечает. И вот допрос, ставший последним: «Лицо, желтое нечеловеческой, отталкивающей желтизной. Из растрескавшихся губ вытекла струйка крови и засохла на подбородке. Под глазом расплывался огромный кровоподтек, черный, красный, лиловый. Казалось, один глаз сдвинулся вверх».²¹

Таков портрет героини, когда немецкий офицер уговаривает ее сказать правду и наконец угрожает, что убьет ребенка. Вся сцена строится на контрасте: страшный немец и «спокойно спящее крохотное существо», «маленький сыночек, голенький, с поджатыми к животу ножками», которого офицер схватил, «как щенка за шиворот и двумя пальцами поднял вверх. В воздухе затрепыхались маленькие ножки, крохотные пальчики с прозрачными, розовыми, как цветочные лепестки, ногтями». И вот — «грянул выстрел. Прямо в маленькое личико. Запахло порохом и дымом... Маленькие ножки безжизненно повисли, повисли крепко-крепко стиснутые кулачки. Личика не было — вместо него зияла кровавая рана... Капитан заметил, что из тела ребенка каплет на пол кровь. Он вздрогнул от отвращения — Вынести это!.. Она не слышала, не отвечала. Ведь все, все было кончено. Не было больше сыночка, которого она ждала двадцать лет...» Теперь ее ведут на расстрел к обледенелой реке босиком, а «ноги за эти четыре дня покрылись сплошными ранами, нарывами, обратились в кровавое мясо с висящими лоскутьями кожи... Израненные ноги скользили по льду, мелкие льдинки впивались в опухшее тело... Невыносимая боль разрывала низ живота. Она чувствовала, как теплые струйки крови стекали по ногам... Она прижала мертвое тельце к груди. Оно было еще теплое, ручки и ножки еще не окоченели. Если бы не это страшное, что осталось вместо лица...

— Давай щенка! — заорал конвоир... Она испуганно прижала мертвое тельце к груди... — Давай! — ...маленькое тельце полетело на снег. Олёна упала на колени около него. За дорогу уже посинели пальчики, посинели маленькие ноги, исчез розовый оттенок кожи. Кровь на том, что еще час назад было личиком, почернела и застыла черными сгустками. Прежде чем она успела поднять трупик, солдат поддел его штыком и подбросил вверх. Ребенок упал у самой проруби. Подбежал другой, снова поддел крошку на штык и снова подбросил. На этот раз метко — вода хлопнула... Вернер отступил на шаг и изо всех сил воткнул штык в спину стоявшей на коленях женщины. Она упала лицом на край проруби... Капитан с усилием вытащил штык и воткнул еще раз. Женщина вздрогнула и неподвижно вытянулась на покрытом снегом льду. Пряди растрепанных волос свисли вниз, коснулись воды... Солдаты подскочили и стали прикладами сталкивать тело. Прорубь была мала, голова упала в воду, но руки

²¹ Василевская В. Радуга // Октябрь. 1942. № 11. С. 31.

торчали по сторонам... Солдаты выламывали ей руки, силком запихивали ее под лед, в воду, она погрузилась по грудь, потом по живот. Теперь они сталкивали ее сапогами... из проруби торчали только синие опухшие ноги, уже совсем не похожие на человеческие. Они били прикладами по этим ужасным, изуродованным культяпкам...»²²

Страшный этот фрагмент — лишь один из многих. По повести Василевской был поставлен фильм М. С. Донского «Радуга» (1944). Фильм, жестоко и натуралистично рассказывающий о невероятных страданиях и гибели беременной партизанки Олёны Костюк (в роли которой снималась великая украинская актриса Н. М. Ужвий), стал классикой не только советского, но и мирового кино, оказав огромное влияние на итальянский неореализм.

Советская культура периода войны — это прежде всего целая симфония ненависти, где главная тема нашла такую богатую аранжировку, отличалась такой красочностью модуляций, была настолько ярко инструментирована, объяснена, аргументирована, что это искусство можно назвать не только апологией ненависти, но, пользуясь названием известного рассказа М. А. Шолохова, «наукой ненависти».

Разумеется, литература здесь лишь повторяла идеологические ходы власти. Обратимся поэтому для примера к статье в журнале «Пропагандист», опубликованной в самый разгар Сталинградской битвы: «Пылает изба, подожженная немцами. В ней осталась годовалая девочка. Ее братец двенадцати лет бросается в горящую избу и выносит оттуда уцелевшего ребенка. Тогда немецкий офицер обращается к мальчику и говорит ему: „Ты есть молодец... Покажи!“ А когда мальчик доверчиво протянул ему сверток, офицер высоко поднял девочку, шагнул вперед к избе и швырнул ее прямо в огонь... Он мог совершить этот страшный акт жестокости только потому, что он немец...

Беспредельная жестокость — не личная черта офицера, бросившего ребенка в огонь. Она у него фамильная. И не только фамильная. Никто из присутствовавших при этой сцене немецких солдат даже не отвернулся, так как все они ничем не отличаются от проклятого детоубийцы.

А их жены, сестры, матери? Немка, которая пишет мужу: „Пришли детские ботинки. Если они будут в крови, так ведь кровь можно смыть“, — такое же исчадие ада, как и все эти Эрихи и Адольфы.

Порабощение народов стало всеобщей идеологией немцев, грабежи и нажива — их страстью, убийства — их профессией, надругательства, жестокость — их наслаждением. Ненасытная жажда к господству, крови, насилию свела вместе немецкого банкира и немецкого учителя, заводского мастера и гестаповца, мать семейства и фрау Клинк... И немецких солдат не приходится делить теперь на рабочих, крестьян, интеллигенцию: все они грабители и звери, несущие народам мира смерть, нищету и рабство.

Мы не можем и не должны исходить из того, что при новых, измененных обстоятельствах немцы могут стать иными. Пока мы хотим видеть вместо живых немцев их трупы. И чем больше будет немецких трупов, тем меньше будет человеческих трупов, и чем больше прольется немецко-фашистская кровь, тем меньше будет пролито человеческой крови...

Нет ничего более человеческого и более нравственного, как воспитывать в себе и в других ненависть и презрение к немецко-фашистским мерзавцам. На этом святом чувстве будет расти моральный дух нашей армии и нашего народа».²³

Приведенный текст не требует специального комментария: перед нами антинемецкий материал. Характерно, что здесь классово-интернационалистская риторика не просто отсутствует, но эксплицитно отрицается. В статье марта 1943 года с характерным названием «Его кровью» Эренбург, воспроизводя фрагменты письма убитого немецкого унтер-офицера Карла Петерса, где тот живописует войну и рассказывает, как он жжет деревни и убивает русских, пишет: «Я повторяю слово, сказанное в самые

²² Там же. С. 28–31.

²³ Григорьев Г. О роли морального фактора в борьбе за разгром врага // Пропагандист. 1942. № 13/14. С. 35.

страшные дни прошлого лета: убей! Убей Карла Петерса. Убей немца. Его нельзя оставить живым. Земля не хочет носить злодеев. Убей немца, чтобы он не сжег еще сто деревень. Убей немца, чтобы спасти тысячи невинных... Убей немца за все, что он сделал, и за все, что он хочет сделать. Убей немца, если твой сын убит. Убей немца, если твой сын жив: на него покушается немец. Если твоего сына не убил Карл Петерс, помни: у Карла Петерса будет сын, и этот сын станет гренадером, факельщиком, убийцей. Пусть не будет сына у Карла Петерса... Все, кто действительно любит человечество, все истинные гуманисты, все подлинные миролюбцы, все они скажут: туда, в гнездо разбойника, на землю людоеда, в дом Карла Петерса! Там будет искупление. Там справедливость напишет свой приговор: железом, огнем, кровью. Убей Карла Петерса сегодня... Убей: этого требует совесть. Он не должен уйти. Можно по-разному растить розы и нянчить детей. Но чем укротить разгневанную совесть? Одним: его кровью».²⁴

В очеловеченной «обнаженности» советской военной культуры предстали друг перед другом без идеологических румян и власть, и массы, и искусство — именно здесь произошло преодоление довоенной отчужденности искусства от власти и масс. Ситуация войны заставила искусство и литературу, может быть, впервые на короткое время выпасть из освященной соцреалистической конвенции. В аффектации войны власть и массы заговорили-закричали не-своим-голосом. Впервые таким не-своим-голосом заговорила советская культура. Она озвучила крик власти и донесла его до масс единственно доступным и понятным им голосом, ничего не расплескав, сохранив все модуляции истерики и торжества власти.

На короткое время искусство вдруг перестало быть простым ритуалом и набором конвенций, страшная угрожающая реальность войны властно ворвалась в него, и произошла странная вещь: эта реальность сумела оградить соцреалистический канон. Не искусство оградилось жизнь, но наоборот — жизнь оградилась искусство. Это ограждение было, подобно вспышке, резким и неожиданным. Жизнь — в своих самых brutальных формах — прорезала мглу сталинизма, который по окончании войны — и даже в самом конце ее — вновь вернулся к эстетическим конвенциям 1930-х годов, которые в эпоху ждановщины еще больше усилились. И все же, несмотря на политику исторического забвения, которая проводилась по отношению к войне в эпоху позднего сталинизма, опыт войны остался в советской культуре навсегда, став постоянным напоминанием о том, что за эстетизированным фасадом сталинизма существует реальность, которая своим ужасом уже проломила его однажды.

Спустя десятилетие, в постсталинскую эпоху в эту брешь начнет входить «новая правда о войне» в литературе, в кино и живописи. Она будет постоянно апеллировать к тем образам насилия, страдания и виктимизации, которые мы находим в культуре войны. Именно этот экзистенциальный опыт и станет сердцевиной не только позднесоветской, но и постсоветской исторической памяти, которая вся основана на апелляции к Войне и Победе. Этот опыт оказался вновь востребован во время, когда героическая советская эпоха завершилась горечью исторического поражения, когда национальная психика, травмированная распадом империи, нуждается в новой идентичности, основанной на смеси величия и жертвенности, героизма и страдания, а пропавшая насильем повседневность требует морального оправдания и историзации, когда кроме Победы в войне, на величии которой базируется государственная идеология современной России, не осталось ни одного бесспорно позитивного события в русской истории XX века, когда «искусство ненависти» оказалось едва ли не единственной востребованной политико-эстетической практикой сталинизма.

²⁴ *Эренбург И.* Его кровью // *Эренбург И.* Война (Апрель 1943 — март 1944). М., 1944. С. 149–150.