

Ю л и я М и н ь к о в а

СОЗДАВАЯ МУЧЕНИКОВ:

Языковые особенности
жертвенного сюжета
в русской культуре
от Сталина
до Путина



Современная
западная русистика

История

Yuliya Minkova

•

Making Martyrs

The Language of Sacrifice
in Russian Culture
from Stalin to Putin

University of Rochester Press

New York, 2018

Юлия Минькова

•

Создавая
мучеников

Языковые особенности
жертвенного сюжета
в русской культуре
от Сталина до Путина



Academic Studies Press

Бостон

2022

УДК 94(47)+ 321.64
ББК 71.08+ 60.028.132
М61

Перевод с английского Светланы Павликовой

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве

Минькова Ю.

М61 Создавая мучеников: языковые особенности жертвенного сюжета в русской культуре от Сталина до Путина / Юлия Минькова; [пер. с англ. С. Павликовой]. — Бостон / Санкт-Петербург : Academic Studies Press / Библиороссика, 2022. — 320 с. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).

ISBN 9781644698884 (Academic Studies Press)

ISBN 9781644698891 (open access)

Публикация книги стала возможной благодаря финансированию Фонда поддержки учебного книгоиздания Политехнического института и Государственного университета Вирджинии.

© Yulia Minkova, 2018

Все права соблюдены. Никакая часть настоящей публикации не может быть фотокопирована, сохранена в поисковой системе, опубликована, исполнена публично, адаптирована, передана по радио, транслирована, записана или воспроизведена в любой форме или любыми средствами без предварительного разрешения владельца авторских прав, если только иное не разрешено законом.

Впервые опубликовано University Rochester Press, 2018

668 Mt. Hope Avenue, Rochester, NY 14620, USA

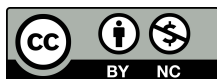
www.urpress.com

and Boydell & Brewer Limited

PO Box 9, Woodbridge, Suffolk IP12 3DF, UK www.boydellandbrewer.com

УДК 94(47)+ 321.64

ББК 71.08+ 60.028.132



This book is subject to a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International Public License (CC BY-NC 4.0).

To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Other than as provided by these licenses, no part of this book may be reproduced, transmitted, or displayed by any electronic or mechanical means without permission from the publisher or as permitted by law.

© Yuliya Minkova, text, 2012

© University of Rochester Press, 2018

© Павликова С., перевод с английского, 2021

© Оформление и макет,
Academic Studies Press, 2022

ISBN 9781644698884
ISBN 9781644698891

Благодарности

Я хотела бы выразить признательность следующим людям и организациям за помощь и поддержку в написании книги. Я глубоко благодарна Элиоту Боренштейну за многолетнее терпеливое наставничество и руководство моей работой. Его остроумие и человеческая теплота помогают мне совершенствоваться. На разных этапах работы над книгой я имела возможность общаться с Марком Липовецким, который щедро делился со мной своими бесценными идеями. Проницательность и эрудиция Ильи Клигера способствуют расширению моих горизонтов, как исследовательских, так и личных. В значительной мере успешному завершению моего труда способствовали предложения и замечания экспертов издательства University of Rochester Press, которые ознакомились с рукописью. Благодаря гранту декана Колледжа свободных искусств и гуманитарных наук Политехнического института и Государственного университета Вирджинии мне удалось совершить исследовательскую поездку и собрать материал для книги. Благодарю кафедру современных и классических языков и литературы за моральную, финансовую и материально-техническую поддержку, а также моих коллег, которые на разных этапах подготовки рукописи ознакомились с работой и высказали свои одобрительные и критические замечания. Главы первая и третья в более ранней редакции были опубликованы отдельно: *Werewolves, Vampires, and the «Sacred Wo/men» of Soviet Discourse (Pravda and beyond in the 1930s and 40s // Slavic and East European Journal*. 2009. Vol. 53. № 4. P. 587–605); *Our Man in Chile, or Victor*

Jara's Posthumous Life (Soviet Media and Popular Culture // *Slavic and East European Journal*. 2013. Vol. 57. № 4. P. 605–627). Благодарю журнал *Slavic and East European Journal* за любезно предоставленную возможность повторно издать материал. Мне повезло, что последние несколько лет моими друзьями были Келли и Крис Олсен. Благодаря им моя жизнь стала легче. Я в долгу перед людьми, которые заботятся о моей дочери, пока я работаю. Я посвящаю книгу моим дорогим родителям, которые меня всемерно поддерживают, а также дочери Молли, в которой источник моего счастья и вдохновения.

Предисловие

Нацисты пытаются юную девушку. Она кусает губы, чтобы не издать ни единого звука. Бортпроводница в советском небе. Она не вернется на землю живой. Ее убьет пуля, когда самолет захватит пара преступников — отец с сыном. Чилийский бард. Слуги реакционной хунты избавились от оппозиционера и просто выкинули на улицу его тело, изуродованное пытками, с раздробленными кистями рук. Ненавистный многим олигарх. Опыт тюрьмы принес ему славу мученика. Все четверо — из разных эпох, стран и даже полушарий, но все они, преимущественно благодаря жертвенности, вошли в пантеон советских и постсоветских героев. Все четверо стали персонажами этой книги, в которой я хочу показать, как работает механизм создания святого и злодея в советских и постсоветских медиа, официальной литературе и массовой культуре. Моя точка зрения состоит в том, что ранняя советская идеология породила нарративы о национальных героях и злодеях, и эти сюжеты подталкивали советского человека к поиску собственного «я». Официальная культура искала истории о подвигах для воспитания советской молодежи. Также было необходимо, чтобы граждане следили за собой и другими. В более поздних советских нарративах сохраняется мученическая линия с функцией идеологического контроля над обществом, а в постсоветском дискурсе мученический сюжет окрашивается в националистические и ностальгические тона. В последней главе книги я демонстрирую актуальность мученического сюжета в современной культуре, что выражается в интересе российской интеллигенции к опальному олигарху М. Б. Ходорковскому. В заключении я рассматриваю более новые

обращения к жертвенному сюжету, такие как: медийные репрезентации конфликта в Украине, «закон Димы Яковлева» и закон, запрещающий пропаганду нетрадиционных сексуальных отношений среди несовершеннолетних; возрождение культа героев войны; и новые контексты использования понятия «сакральная жертва» в публичном дискурсе. Анализ примеров позволяет проследить изменение функции жертвенного сюжета: от воспитания индивида до обретения идентичности и авторитета советского и постсоветского государства.

Для своего исследования я выбрала наиболее интересные и разнообразные примеры. Материал охватывает промежуток времени с 1930-х по 2010-е годы. Я не ставила целью проанализировать весь советский и постсоветский периоды; скорее, мне нужно было проследить динамику развития нарратива о «сакральной жертве». Материалом исследования послужили газетные публикации, художественные тексты, мемуары, кинофильмы. Советские печатные медиа стали настоящим подспорьем в моей работе над описанием данного механизма, поскольку в них воспроизводятся идеологические послы с помощью кратких и высокочастотных речевых формул. Кроме того, газеты быстро реагируют на изменения в политике, официальных установках и эсхатологических взглядах. Явление врагов народа, феномен Зои Космодемьянской и других героев войны сначала появились на страницах газет, а затем нашли выражение в таких видах искусства, как скульптура, литература и кинематограф. В массовой культуре подобные нарративы воспринимаются как истории об «обыкновенных людях», чей героизм становится образцом для подражания. Литература была неотъемлемой частью жизни советского общества и поэтому, как правило, отражала политические и социальные тенденции; кроме того, скрытое и явное идеологическое влияние на литературу продолжалось благодаря той или иной степени государственного контроля, директивам партии, определяющим каноны изображения героя, а также индивидуальным задачам авторов текстов. Используя материал разного рода — газетные сообщения, кинофильмы и литературу, — я имела возможность более детально

и всесторонне изучить жертвенную мифологию, которая является средством создания трансцендентных ценностей и воспитания патриотизма.

В более широком смысле тема книги — культурная мифология, важнейшая составляющая анализа любой культуры. Нарратив, который делает столь сильный упор на самопожертвование и отстаивает ценность индивида только в составе коллектива, представляет особый интерес на фоне западного дискурса прав человека. Согласно такой системе взглядов, жизнь человека приобретает наибольшую ценность, когда она приносится в жертву ради блага других. Данная мифология всегда была тесно связана с идеологическими и политическими тенденциями, значимость ее менялась в те или иные моменты советской и постсоветской истории, но, будучи постоянным элементом российской культуры, она заслуживает внимания в современных исследованиях России. Явный культ Великой Отечественной войны в официальном дискурсе свидетельствует о поиске героя, возможно, не всегда осознаваемом, но активно продолжающемся в современной российской культуре.

Данная книга обогащает развивающуюся область исследований советской культуры не только потому, что она выявляет устойчивые тенденции в советском дискурсе, но и потому, что демонстрирует их влияние на сегодняшнее восприятие россиянами самих себя. Книга демонстрирует, что советский дискурс не только сформировал представления общества о тех или иных героях, но образовал дискурсное пространство, которое постоянно пополняется новыми героями-мучениками. Как свидетельствует взгляд на массовую литературу, в постсоветской России различные группы — русские националисты, защитники сильного государства, представители творческой интеллигенции, опальные олигархи — борются за нишу «человека священного», ритуальной фигуры, которая приобрела особое значение в сталинских медиа 1930-х и 1940-х годов. Затрагивая политику Российского государства в отношении стран-соседей, таких как Грузия и Украина, книга предлагает осмысление националистических тенденций постсоветского дискурса и исследует культурные механизмы,

которые, по-видимому, примиряют в субъекте политики агрессивное поведение и идентификацию себя как жертвы.

Книга опирается на теоретические положения монографий Дж. Агамбена «*Homo sacer*. Суверенная власть и голая жизнь» и О. В. Хархордина «*The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practices / Коллектив и индивид в России: изучение практик*». С точки зрения Агамбена, *Homo sacer* — «человек священный» — это индивид, который был изгнан за пределы полиса — Древнего Рима — и который подлежит убийству, но не может быть принесен в жертву. Агамбен изучает содержание этого понятия в европейской средневековой культуре, а затем прослеживает его развитие в связи с практикой концентрационных лагерей и лагерей для перемещенных лиц. Агамбен утверждает, что положение *Homo sacer* вне закона связывает «человека священного» с сувереном, чья власть проявляется в способности прервать действие закона. Проследивая «жизнь» данной политической фигуры в советском дискурсе, я демонстрирую, что мученики в советских нарративах также связаны с сувереном и реализуют функцию освящения государственной мифологии.

Хотя Агамбен считает, что «человек священный», который подпал под суверенный запрет — в положение исключения, — создает основу современного государства, идея жертвоприношения оказывается особенно привлекательной именно в советском контексте. Незыблемость жертвенного сюжета можно объяснить его ролью в формировании советской личности, что, согласно Хархордину, было одной из первых культурных задач режима. Он объясняет, что обличение на суде, «возможно, буквально означало об-личение, наделение кого-либо лицом или личностью» [Kharkhordin 1999: 214]. Советский героический нарратив предлагал еще один способ проявления истинного «я» гражданина — совершение подвига. В книге я рассматриваю примеры обоих способов «об-личения»: канонизацию в советских медиа стюардесс, погибших в результате угонов самолетов в 1960–1990-х годах; почитание чилийского барда и певца Виктора Хары, человека левых взглядов, убитого хунтой в 1973 году

на стадионе в Сантьяго; введение в повествование простодушного героя, который олицетворяет Россию в постсоветской прозе националистического толка; очернение разного рода врагов народа, которые появляются в контексте подобных повествований. Данные примеры позволяют проследить механизмы создания мученика в целях пропаганды и контроля над культурными процессами.

Интерпретация Агамбеном жертвенного топоса является отправной точкой для нашего анализа примеров героизации и виктимизации в советском и постсоветском дискурсе. Стремясь развить подход М. Фуко к биополитике, иначе говоря, политике, в центре которой находится биологическая жизнь, Агамбен утверждает, что «голая жизнь» и государственная власть тесно связаны, а связующим звеном является фигура «человека священного», который подлежит убийству, но не подлежит жертвоприношению. Именно эту основополагающую функцию «человека священного» в современной политике я намерена продемонстрировать. Парадоксальная фигура древнеримского права, в котором человеческая жизнь включается в юридический порядок (*ordinamento*) только в форме ее исключения (то есть способности быть убитой), предлагает, таким образом, ключ, с помощью которого раскроются не только сокровенные тайны суверенной власти, но и секреты политического управления.

Опираясь на работы известного правоведа и политического философа XX века К. Шмитта, Агамбен показывает, что в современных институтах государства «голая жизнь» и суверенная власть являются взаимозависимыми и взаимообразующими феноменами благодаря механизму чрезвычайного положения. Согласно Шмитту, суверен есть тот, кто наделен властью вводить чрезвычайное положение, то есть приостанавливать действие закона в ответ на такие исключительные обстоятельства, как война, вторжение или стихийное бедствие. В отсутствие правовых ограничений суверен напрямую решает вопросы жизни и смерти. «Человек священный» существует в состоянии исключения, поскольку подлежит убийству в условиях приостановления действия закона:

Располагаясь на противоположных полюсах общественной иерархии, суверен и *Homo sacer* являют собой симметричные фигуры, обладающие тождественной структурой и коррелирующие друг с другом: ведь суверен — это человек, по отношению к которому все остальные люди потенциально суть *homines sacri*, а *Homo sacer* — человек, по отношению к которому все остальные люди выступают как суверены [Агамбен 2011б: 109–110].

Агамбен определяет исключение как «вид изъятия», который поддерживает отношение с нормой в форме прекращения ее действия: «Норма применяется к исключению в акте, приостанавливающим ее применение, в изъятии самой нормы» [Там же: 25]. В некотором смысле исключение определяет норму (или пространство нормоприменения) путем очерчивания границ, в которых эта норма действует:

В случае суверенного исключения речь в действительности идет... о том, чтобы в первую очередь создать или определить само пространство, в котором политико-правовой порядок мог бы иметь силу. <...> Суверенное решение о чрезвычайном положении в этом смысле является первоначальной политико-правовой структурой, лишь начиная с которой то, что включено в порядок, и то, что исключено из него, приобретает свой смысл [Там же: 27–28].

Таким образом, в книге «*Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*» автор рассматривает вопрос виктимизации в контексте взаимоотношений между государственной властью и индивидом — основой современного государства, — что особенно актуально с точки зрения анализа тоталитарных обществ.

Следуя за Аристотелем, Агамбен проводит различие между *zoé*, естественной жизнью, стремящейся к самовоспроизведению, и *bios*, жизнью, наполненной социальным и политическим смыслом. Он утверждает, что «вход *zoé* в сферу *polis*, политизация голый жизни как таковой, представляет собой решающее событие современности» [Там же: 11]. Но поскольку воля решать вопросы жизни и смерти лежит в основе суверенной власти, то положение

гражданина по сути определяется не жизнью, полной смысла, а возможностью быть принесенным в жертву: «...*vitae necisque potestas*¹ распространяется на каждого гражданина мужского пола с момента его появления на свет и, как нам представляется, может рассматриваться в качестве некоей модели политической власти как таковой. Не просто естественная жизнь, но жизнь, обреченная на смерть (голая жизнь, или *vita sacra*²), является началом политического» [Там же: 114]. «Голая жизнь», или жизнь, лишенная всякой защиты со стороны закона страны, находится в области суверенного исключения.

Внимание Агамбена к «голой жизни» подчеркивает важность феномена тела в политических расчетах современного государства. Он говорит о законе *Habeas corpus*³ 1679 года, требующем присутствия обвиняемого на процессе, как об основном документе современной демократии, благодаря которому субъект политики — это уже не подданный и не гражданин, а «тело, *corpus*» [Там же: 158]. Принцип ограничения «голой жизни» сферой исключения лежит в основе как тоталитарного, так и демократического государства, и каждый раз, когда приостанавливаются механизмы гражданства, индивид становится «незащищенным» телом:

В системе национального государства так называемые священные и неотъемлемые права человека лишаются всякой защиты и перестают быть реальными в тот самый момент, когда оказывается невозможным изобразить их как права граждан какого-либо государства [Там же: 161–162].

Как будет показано в главе первой, личность врагов народа, большинство из которых до обвинений в измене были партийной элитой, подвергалась «расчленению» с целью проявления «истинной» натуры, которая затем часто изображалась с помощью

¹ Власть над жизнью и смертью (лат.). — Примеч. пер.

² Священная жизнь (лат.). — Примеч. ред.

³ Habeas corpus ad subjiciendum (лат. ты должен предъявить свое тело). — Примеч. ред.

анималистических метафор. В определенном смысле желание сталинских медиа «обнажить» тело подсудимого на показательном суде парадоксальным образом «обнажает» один из основополагающих механизмов Советского государства— его паразитическое умение создавать мучеников.

Агамбен указывает на аристотелевское различие голоса и речи: голос «выражает печаль и радость», а речь «способна выражать и то, что полезно и что вредно, равно как и то, что справедливо и что несправедливо», что является требованием, предъявляемым к добропорядочному гражданину [Там же: 15]. Имея в виду под *bios* речь, а под голосом *zoé*, Агамбен изображает зарождение речи как насилие, совершаемое над голосом:

Живое существо одарено речью, из которой оно удаляет и в которой в то же время хранит свой голос, таким же образом, каким оно живет в полисе, позволяя исключить в его рамках свою голую жизнь. <...> Политика существует потому, что человек — живое существо, которое отделяет от себя и противопоставляет себе посредством языка свою собственную голую жизнь и в то же время остается связанным с ней через включающее исключение [Там же].

Такое противопоставление голоса как феномена низового уровня и речи как атрибута добропорядочной жизни, полной смысла, особенно ярко проявляется в клишированных описаниях героического поведения пленных солдат или партизан в официальных советских текстах, особенно в сценах пыток, где отказ выдать испытываемую боль равнозначен сохранению тайны, о которой спрашивают «инквизиторы».

Агамбен рассматривает эволюцию «человека священного» в западной цивилизации и выявляет его древнюю и средневековую инкарнации: воин, посвятивший себя богам; колосс императора; и оборотень. «Человек священный» подлежит убийству, но не подлежит жертвоприношению с помощью религиозного обряда. Это условие разобщает его с древним воином, который «посвящает собственную жизнь богам подземного мира, дабы спасти город от серьезной опасности» [Там же: 126]. Если воин

не погибал в последующей битве, то становился «живым трупом», отделенным от нашего мира и обреченным на существование между жизнью и смертью до тех пор, пока его погребальное изображение не будет сожжено во время символического ритуала, чтобы этим вернуть долг хтоническим богам [Там же: 128]. Однако если воина, посвятившего свою жизнь богам, можно спасти с помощью символического действия, для «человека священного» такая возможность отсутствует: «...само тело... *Homo sacer*, подлежащее убийству, но не подлежащее жертвоприношению, было зримым свидетельством его обреченности на смерть, которая, однако, не является частью ритуала посвящения себя богам — он уже предан смерти, целиком и безвозвратно» [Там же: 130]. Обреченность «человека священного» на смерть, ничем не заслуженную, без надежды на спасение, пронизывает всю его «голую жизнь»:

Тело посвятившего себя богам, но оставшегося в живых человека и в еще большей степени тело *Homo sacer* стали для античного мира первыми проявлениями той жизни, которая, исключая себя посредством двойного изъятия как из жизни профанной, так и религиозной, и еще и не принадлежа миру мертвых, предстает всего лишь как изначальный союз, объединяющий ее со смертью. *Vita sacra* и оказывается той формой, где перед западной цивилизацией впервые предстает некая голая жизнь. Решающее значение для нас приобретает то обстоятельство, что природа этой *vita sacra* с самого начала предстает как политическая и потому она оказывается неразрывным образом связанной с самим основанием суверенной власти [Там же: 131].

Наподобие того, как жизнь посвятившего себя богам подлежит искуплению и посвящение символически упраздняется путем сожжения колосса, аналогичный обряд обеспечивает сохранение «королевского *dignitas*⁴» умершего императора [Там же: 121]. Опираясь на факты, изложенные в книге Э. Х. Канторовича «Два

⁴ Сан (*лат.*).

тела короля», Агамбен приводит пример средневековой церемонии погребения французских королей, согласно которой с восковой маской покойного короля обходились так, как если бы это был живой король. Затем ее сжигали в знак того, что «политическое тело короля словно сближается или даже сливается с подлежащим убийству, но не подлежащим жертвоприношению телом *Homo sacer*» [Там же: 121–123]. Более того, подобное обращение с восковой маской подразумевает наличие в одном теле императора двух жизней: жизни биологической и *vita sacra*, причем последняя переживает первую, а ритуал сожжения уничтожает «суверенный избыток жизни императора» [Там же: 133]. Оба ритуала — для воина, посвятившего свою жизнь богам, и для императора — высвобождают и уничтожают избыток священной жизни, которой нет места в городе [Там же: 132]. Избыток священной жизни воина уничтожается, императора — служит поводом для последней дани уважения, однако избыток священной жизни *Homo sacer* неустраним. Особенно интересно проследить тесную связь между императором и «человеком священным», которая возникает как следствие священной жизни: она, кажется, обитает в теле государя, и в то же время именно власть над священной жизнью составляет его наивысшую прерогативу:

И если высшая власть, которая, как мы могли видеть выше, всегда есть *vitae necisque potestas*, всегда основывается на исключении жизни, подлежащей смерти, но не достойной жертвоприношения, то в силу возникающей здесь симметрии тот, кто исключает, сам обретает статус власти. И если в случае с принесшим обет высвобождение *vita sacra* является следствием несостоявшейся смерти, то в случае с сувереном смерть, напротив, лишь обнаруживает тот избыток, который, представляется, присущ высшей власти по самой ее природе, словно сама она и есть всего лишь эта *способность обращать себя и других в жизнь, абсолютно отверженную — подлежащую лишь смерти, не ведающую искупления* [Там же: 132].

Подробно изучая связь «человека священного» с сувереном, Агамбен обращает внимание еще на одну фигуру, являющуюся

промежуточным звеном в этой цепочке. Речь идет об оборотне, одном из персонажей индоевропейского фольклора. По мнению Агамбена, оборотень — это изгой, но он связан особыми отношениями с сувереном. Например, в одной из куртуазных новелл Марии Французской говорится о бароне, близком к королю, который по ночам превращался в оборотня [Там же: 140]. Преданный своей женой, которая, дождавшись его обращения в зверя, спрятала одежду супруга и исключила его возвращение к человеческому облику, барон-оборотень во время охоты прибывает к королю, становится его любимцем и возвращает себе человеческий облик, взобравшись на ложе суверена. Более того, двойственная звериная и человеческая природа оборотня близка к образу изгоя, вынужденного жить за пределами города:

Чудовищный образ существа, сочетающего в себе черты человека и зверя и живущего на границе города и леса, — фигура оборотня, прочно закрепившаяся в нашем коллективном бессознательном, — изначально подразумевает под собой отверженного, изгнанного из общества человека [Там же: 137].

Агамбен учитывает звериную сущность оборотня, предлагая следующую интерпретацию гоббсового⁵ «естественного состояния»: это «положение, при котором всякий становится для другого *nuda vita*⁶ и *Homo sacer*»; это «превращение человека в волка и волка в человека» в условиях приостановленного действия закона — чрезвычайного положения; это скрытая возможность, «извечная предпосылка, которая обнаруживается по ту сторону всякой суверенной власти» [Там же: 138]. Он подчеркивает важность подобного дуализма как «сферу неразличности и перехода между животным и человеческим, *фюсисом* и *номосом*, исключением и включением: *loup garou*, оборотень — *ни зверь, ни*

⁵ Томас Гоббс — английский философ-материалист, один из основателей современной политической философии, теории общественного договора и теории государственного суверенитета. — *Примеч. ред.*

⁶ Голая жизнь (*лат.*). — *Примеч. ред.*

человек, парадоксальным образом обитающий в обоих мирах, не принадлежа ни к одному из них» [Там же: 137]. В противовес представлениям о современном государстве как о результате добровольного согласия граждан Агамбен утверждает, что оно основывается на карательных полномочиях суверена, а значит, никак не обойтись без противоположной стороны — «человека священного»; таким образом, «вместе с сувереном, или человеком, ставшим другому волком, в самой сущности города навсегда поселился оборотень» [Там же: 140].

Принципиально важная связь между фигурой «человека священного» и суверена учитывается в моем анализе специфических, личных, даже товарищеских отношений, которые проявляются между священной жертвой и ее инквизитором в рамках московских процессов 1930-х годов и в постсоветский период в деле ЮКОСа. Зачастую эти противостоящие друг другу фигуры не только были лично знакомы, но и работали в одном политическом лагере, после чего произошел разрыв, который привел к суду. Более того, эту связь можно проследить в отношениях между жертвой и властвующим благодетелем: например, Зоя Космодемьянская отождествляла себя с дочерью Сталина, а в медийной репрезентации мучений и смерти Виктора Хары его изуродованное пытками тело должно было свидетельствовать о постоянном присутствии «большого Другого», воплощающего идеологическое могущество Советского Союза. Кроме того, враги народа на процессе, а также герои-мученики — особенно они — по-видимому, служат иллюстрацией положения Агамбена о том, что жизнь, обреченная на смерть, является «началом политического» и входной платой для тех, кто претендует на статус советского гражданина [Там же: 114].

Затрагивая процесс политизации «голой жизни» в XX веке, Агамбен обсуждает брошюру К. Биндинга в защиту эвтаназии под названием «Санкция на уничтожение жизни, недостойной быть прожитой». Брошюра, изданная в 1920 году, открыто доказывает, что государству принадлежит право принимать решение об уничтожении жизни без каких-либо правовых последствий. Агамбен далее утверждает, что любое общество устанавливает

свой порог, за которым жизнь гражданина превращается в «голую жизнь» *Homo sacer*, которая может быть безнаказанно уничтожена; следовательно, в подобной ситуации может оказаться любой из нас. «Голая жизнь больше не упрятана в особом месте и не носит какого-то определенного имени. Место ее обитания — биологическое тело всякого живого существа» [Там же: 178]. Как будет показано в дальнейших главах, тот факт, что жизнь может быть сведена до такого низкого уровня, выражается в вербальной агрессии, направленной против врагов народа во время Большого террора, а позднее — против угонщиков самолетов, авторитарных руководителей чилийской хунты и даже против олигархов постсоветской России. Такая словесная агрессия часто имеет целью убедить общество в необходимости физической (*zoé*), политической и символической (*bios*) расправы над этими людьми.

Взаимоотношения между суверенным государством и «чело-веком священным», как указывает Агамбен, максимально обострились в XX веке, что выразилось в практике концентрационных и исправительно-трудовых лагерей. Лагерь представлял собой ограниченное пространство, где действует чрезвычайное положение, место, где исключение стало нормой, превратив всех заключенных в *homines sacri* и подарив тюремщикам и надзирателям настоящую власть для внесудебных решений, касающихся жизни и смерти. Агамбен объясняет:

По той причине, что все обитатели лагеря были лишены всякого политического статуса и полностью сведены к голой жизни, он является биополитическим пространством в некоем беспрецедентном, абсолютном смысле, местом, где власть имеет дело напрямую с чистой жизнью, без какого-либо опосредования. Поэтому лагерь становится парадигмой политического пространства в тот момент, когда политика оказывается биополитикой, а *Homo sacer* и гражданин оказываются виртуально неразличимыми [Там же: 217].

В этом смысле принципиально отметить сходство советских и постсоветских лагерей с нацистскими лагерями смерти, развернутыми по всей Европе во время Великой Отечественной

войны, да и любым местом заточения, где неприменим закон. Даже в России, хотя тюремные власти иногда допускают акты расправы, как в случае с С. Л. Магнитским, высшая инстанция для вынесения приговора — как правило, не тюремная охрана, а суд. Как мы знаем из многочисленных широко известных мемуаров — А. И. Солженицына, В. Т. Шаламова, Э. В. Лимонова, — советские и постсоветские лагеря были по-другому устроены; там надзиратели, врачи, даже сами заключенные часто могли безнаказанно стать палачами или виновниками чьей-либо смерти. С точки зрения интеллигенции, лагерь представляет интерес как особое место духовного очищения. Интеллигенция наделяет отдельных людей с опытом тюрьмы мученическим статусом не только потому, что эти люди были обречены на смерть и вернулись в мир живых, но и потому, что в них присутствует избыток священной жизни, который всегда будет обитать в них. Именно с этих позиций написана глава пятая о российском олигархе М. Б. Ходорковском, который отбыл срок в колонии.

В то время как интеллигенция в лиминальном опыте тюрьмы всегда усматривает возможность духовной трансформации, с точки зрения советской идеологии, переход к «правильной» модели поведения часто связан с идеей неоплатного долга перед Родиной, которым можно всегда попрекнуть граждан в целях пропаганды. Агамбен утверждает, что отношение закона к гражданам устанавливается посредством идеи вины:

Вина относится не к нарушению... но к самой действительности закона, его способности быть примененным ко всякой потенциальной ситуации. В этом и заключается смысл правовой максимы — чуждой любой морали — согласно которой незнание нормы не снимает вины [Там же: 38].

Однако, в отличие от христианского понимания искупления, долг советского гражданина перед страной никогда нельзя было полностью выплатить, поскольку даже самопожертвование служило образцом поведения, но не приводило к списанию коллективного долга. Представление самопожертвования как

ценности в школьных и медийных текстах, а также в фильмах и песнях и так далее было эффективным способом «пристыдить» должников. И люди действительно совершали самоотверженные подвиги, как, например, воины-афганцы в 1980-х годах. Книга С. А. Алексиевич «Цинковые мальчики», написанная на основе интервью писательницы с ветеранами войны в Афганистане и их матерями, свидетельствует о сохранении влияния жертвенного сюжета в постсоветском обществе. Собранные Алексиевич истории демонстрируют трагедию общества, которое пошло на чудовищные жертвы ради государства, прекратившего вскоре свое существование. После распада Советского Союза и в последующий период беззакония и идеологического вакуума 1990-х годов государство временно перестало играть роль «коллектора» моральных долгов, а успешное возрождение многих элементов советской культуры в путинскую эпоху, возможно, хотя бы отчасти объясняет желание людей найти нового должника или виновника. Кинокритик Д. Е. Комм, автор пронизательной рецензии на популярный фильм А. Балабанова «Брат-2», утверждает, что россияне сегодня часто верят в миф «о глобальном символическом долге» и поэтому принимают идеологию правдосилы, которая санкционирует применение силы для получения этого символического долга [Комм 2002]. Данила Багров, главный герой фильма «Брат-2», олицетворяет процесс перехода суверенной власти к простым гражданам. В фильме он берет на себя утраченную государством функцию и выступает в качестве символического кредитора, и зрители понимают, что это от их лица он собирает долги. В главе четвертой рассказывается о кризисе советского жертвенного сюжета во время перестройки, его последующей индивидуализации и приобретении им националистических и несоветских ностальгических оттенков в массовой культуре 2000-х годов.

Жертвенный дискурс — это всегда дискурс насилия. Это высокоэмоциональный дискурс, насыщенный гиперболоми, десакрализованными метафорами, сценами физической и эмоциональной борьбы, что позволяет говорить об особой политике тела. Как правило, телесный аспект акцентируется в связи с темой

мученичества, однако затем его вытесняет мотив искупления идеологией. Женские тела Зои Космодемьянской, Надежды Курченко и Тамары Жаркой в основном лишены сексуальности, и даже красавицы Наташа и Тамара, их экранные двойники из фильмов «Еще раз про любовь» и «Экипаж», а также Гвен из романа А. Хейли «Аэропорт» не являются сексуальными объектами. Их женская привлекательность в конце концов приводит мужчин в лоно семьи. С другой стороны, мужское тело очищается в результате физического страдания: изувеченное тело Виктора Хары, чьи изувеченные руки — инструмент сопротивления — никогда не смогут взять гитару, служит свидетельством могущества власти; американец Бен, пилот из рассказа «Последний дюйм», остался калекой после встречи с акулами; советский пилот Игорь Скворцов из фильма «Экипаж» отморозил кисти рук, пытаясь спасти пассажиров и устраняя проблему с обшивкой самолета. В таком изображении героя постсталинской эпохи реализован сталинский мужской идеал, о котором писала Л. Кагановская: «Извращенная логика сталинизма: желание видеть вокруг изуродованные, израненные, искалеченные тела, чье искаженное существование наводило бы на мысль о жертвенности и покорности» [Kaganovsky 2008: 146]. В свою очередь, протагонисты постсоветских нарративов готовы жертвовать собой ради идеала, вот только где он? Солдаты из романа З. Прилепина «Патологии» представляют собой братство воинов-иноков, которые свою жизнь ради государства уже не отдадут, ведь она принадлежит братству. Санька, герой одноименного романа З. Прилепина, нападает на вооруженного полицейского в своей последней попытке выступить против коррумпированного государства. Ходорковский предпочитает эмиграции тюрьму, отстаивая индивидуализм и демократию в России.

Цель советского мученика — героически отстаивать добро, а именно коммунизм, который часто ассоциировался со служением государству: «Свобода индивида в Советском государстве состоит в реально существующей возможности каждого работающего человека проявить все свои физические и духовные силы, чтобы обеспечить собственное материальное или культур-

ное благополучие, либо укрепить социалистическое общество» [Kharkhordin 1999: 197]. Агамбен утверждает, что «человек священный» иллюстрирует взаимоотношения индивида и современного государства, где власть реализована в диалектическом единстве с «голой жизнью» подчиненных и выражается в возможности решать вопросы жизни и смерти. Данная модель имеет непосредственное отношение к Советскому Союзу, где с помощью культа войны и заикленности на врагах — все как при чрезвычайном положении — государство может оправдывать введение жестких мер. Трансцендентная власть Советского государства имеет в качестве прецедента традицию отношения к царю как к помазаннику Божьему. Ю. М. Лотман демонстрирует, как христианское «безоговорочное вручение себя во власть», в отличие от двустороннего договора, стало определять суть помазания на царство на Руси, в результате чего царь становился как бы «живой иконой» и концентрировал «знаковые ценности», а «практическую деятельность» (то, что Хархордин называет «проявлением на деле истинного “я”») делегировал всем остальным [Лотман 2002: 467, 477; Kharkhordin 1999: 167–168]⁷. Поскольку такая централизованная власть коренилась в религии, Российское государство со временем стало воплощать нечто возвышенное. Б. А. Успенский отмечает связь между помазанием первого монарха и появлением самозванцев, которые часто верили в свою богоизбранность и предназначение в силу наличия на их теле «царских знаков» например родимых пятен [Успенский 1996: 148–149]. Исторический факт, приведенный Успенским, мог бы объяснить способ обращения с врагами на процессах: «самозванчество расценивается на Руси как антиповедение. Показательно в этом смысле, что Лжедмитрий воспринимается как колдун (“еретик”), т. е. в народном сознании ему приписываются черты колдовского поведения» [Там же: 161]. То есть врагам

⁷ Хархордин указывает на перенос акцента с коллектива на индивидуума, что главным образом выражалось в требовании «проявить на деле свое “я”», как на основной способ продемонстрировать приверженность коммунизму в 1933 году, а также разоблачить, выявить «истинное лицо» врага, оппонента [Kharkhordin 1999: 167–168, 181].

приписывались сверхъестественные способности, и они обвинялись в двурушничестве и лицедействе [Там же]. Архетип возвышенного по-прежнему опосредует отношения между гражданами и государством, что выражается в популярности образа В. В. Путина в массовом изобразительном искусстве, примером чего является выставка картин, изображающих президента Гераклом⁸.

Данная книга состоит из пяти глав. В главе первой обозначаются два основных протагониста жертвенного сюжета: враг народа и партизан — герой Великой Отечественной войны. В этой главе также показывается, как смещение акцента в официальном дискурсе с «голой жизни» этих персонажей (*zoé*) на их политическую жизнь (*bios*) создало шаблон для последующих медийных канонизаций. В 1930-е годы население Советского Союза подвергалось насилию в форме массовых арестов и смертных приговоров, а официальная литература соблюдала запрет на правдивое изображение реальности. Освобождение от данного запрета через психологические и изобразительные каналы стало возможным с началом Великой Отечественной войны, породившей образ врага, чья агрессия требовала ответных действий. На основе новой военной мифологии сформировался особый язык борьбы и физического насилия. Как правило, официальный дискурс Великой Отечественной войны стремится закрепить восприятие убийства как самообороны и избегает изображения советских воинов как совершителей нравственно неприемлемых поступков; проводится четкое, не вызывающее сомнений различие между добром и злом, между русскими и немцами.

В рамках данной мифологии центральное место занимает репрезентация человеческого тела с его обременительными потребностями и тенденцией вторгаться в жизнь сознания — идеологического или иного. Советские нарративы о войне часто повествуют о невообразимых пытках, изобретенных нацистами, чтобы

⁸ Zavadsky K. Putin's Birthday Present Is a Hercules-Themed Art Show About How Manly and Amazing He Is // New York Magazine, October 6, 2014. URL: <https://nymag.com/intelligencer/2014/10/putin-birthday-present-hercules-art-show.html> (дата обращения: 12.02.2022).

мучить пленных партизан, и о том, как русские стойко переносят, казалось бы, непосильные испытания. Тогда как И. Скерри демонстрирует, что пытка создает баланс сил, уничтожающий мир (идентичность) жертвы, и превращает ее в тело, в советских нарративах о войне тела подвергшихся пыткам партизан фактически исчезают из поля зрения [Scarry 1985: 207, 219]. Если, согласно В. В. Ерофееву, в произведениях психологического реализма проститутки продавали тело, которое им не принадлежало, в русских нарративах о войне партизаны предавали пыткам тело, лишенное возможности чувствовать боль [Erofeev 2007]. В настоящей главе, не затрагивая аспекта исторической точности подобных утверждений, рассматриваются данное упрощенное восприятие и создаваемые им разнообразные интерпретации в контексте советской эстетики.

Я убеждена, что исчезновение тела из поля зрения следует интерпретировать с опорой на широкий контекст, создаваемый официальными нарративами 1930–1940-х годов. Например, в медийной репрезентации показательных судебных процессов обвиняемые присутствуют лично, одновременно скрываясь под некоей личиной, которую требуется сорвать для их изобличения, обнажения преступного умысла — *corpus delicti*⁹. В своей книге «Номо sacer. Суверенная власть и голая жизнь» Агамбен указывает, что история и этимология Habeas corpus — закона, требующего присутствия обвиняемого на процессе, свидетельствуют о «желании закона обрести тело» [Агамбен 2011б: 159]. Советский дискурс идет дальше и делает присутствие «тела врага» методом конкретизации его предполагаемых преступлений, таких как заговор и шпионаж. В то же время в военном нарративе тело, необходимое в качестве объекта пыток и насилия, наделяется свойством чистой трансцендентности и исчезает из поля зрения. Эти несколько более поздние нарративы балансируют на тонкой грани между отношением к телу как к «источнику аналогического подтверждения» — ибо причинение телу боли дает объективную реальность абстрактным политическим или религиозным

⁹ Состав преступления (лат.). — Примеч. пер.

доктринам — и нейтрализацией этой боли с помощью дискурса трансцендентности [Scarry 1985: 201].

В эпоху оттепели — период относительной политической открытости после смерти Сталина — жертвенный сюжет, который был неотъемлемой частью сталинской культуры, сохраняет свое идеологическое влияние, но переосмысливается в свете первого в истории полета в космос Юрия Гагарина и отражает оптимизм 1960-х годов. Воскрешая гибристический¹⁰ мотив, традиционно ассоциирующийся с попытками человека научиться летать, официальная советская культура настойчиво пыталась придать полетам идеологическую значимость. К. Кларк отмечает, что возвышенное, то есть высота, восходит к идее «драматической вертикальности», вызывающей «ощущение тревоги и опасности» [Кларк 2018: 390–391]. В произведениях массовой культуры часто огромный символический потенциал полета связывается с мученичеством, что позволяет заявить о более широкой идеологической субъектности государства и продемонстрировать, что ценность самопожертвования по-прежнему входит в перечень атрибутов советской идентичности.

В действительности в СССР с середины 1950-х до конца 1980-х годов диссиденты, отказники и прочие недовольные режимом лица, желавшие уехать на Запад, угнали не один самолет. В главе второй рассматриваются два угона самолетов из реальной жизни и аналогичные вымышленные эпизоды из более ранних и современных текстовых и кинематографических источников. Хотя действительные угоны самолетов произошли в эпоху после оттепели, в них нашла отражение жизнерадостная вера, возникшая в этот период, в то, что советский человек может принять морально и идеологически правильное решение. В этой главе устанавливается статус смелой бортпроводницы в прессе, литературе и кинематографе как преемницы Зои Космодемьянской и других мучеников Великой Отечественной войны и проводится параллель между изображением угонщиков как предателей и репрезентацией врагов народа на показательных процессах

¹⁰ Гибрис (от др.-греч. ὑβρις, «дерзость»). — *Примеч. ред.*

в эпоху Большого террора. В период холодной войны эти угоны породили политические противоречия на международном уровне. Внутри страны они позволили вернуть к жизни «человека священного»: с помощью данного механизма режим стремился направить народный гнев на очерченный им самим круг лиц. Как было сказано выше, советская культура создала два варианта «человека священного»: самоотверженный герой и подсудимый на показательном суде. Оба персонажа родились в процессе дискурсивной практики периодических изданий и литературы сталинской эпохи, хотя их подобие можно обнаружить в православных традициях монашеской самодисциплины и публичного покаяния [Kharkhordin 1999: 212, 251]. Официальная медийная репрезентация угонов лишь актуализировала эти более ранние мотивы, также встречавшие понимание в массовой культуре того периода. В свою очередь, государство использовало примеры открытого неповиновения, чтобы консолидировать опосредованную символами связь с народом. Когда два угона самолетов привели к гибели молодых женщин-бортпроводников, эти трагедии создали предпосылки для возрождения в советских медиа канонического ритуала, который — наряду с репрезентациями пилотов и бортпроводников в народной культуре — анализируется в главе второй.

В рамках данной дискуссии рассматривается выдвинутое мной положение о том, что метафорическая репрезентация священной жертвы занимала центральное место в советском дискурсе, но и на позднем этапе, когда война и массовые репрессии были уже позади, эта репрезентация сохранила актуальность. Механизм актуализации сюжета «человека священного» опирался на самодисциплину и контроль и был неотъемлемой частью культуры сталинизма с ее постоянным требованием героического самопожертвования граждан в труде и на войне, а также с ее паранойяльной заикленностью на врагах, которые прячутся повсюду и требуют разоблачения. Когда после революции молодое государство было под угрозой гибели или когда Советский Союз подвергся нападению во время Великой Отечественной войны, подобный бдительный надзор за собой и другими еще можно

было как-то оправдать. Однако многие рассматриваемые ниже элементы этого ритуалистического дискурса сохранились после войны и публичного разоблачения культа личности Сталина и продолжали использоваться для описания и интерпретации различных кризисных ситуаций.

В главе третьей рассматривается способ укрепления авторитета государства в 1970–1980-е годы с помощью репрезентаций в массовой культуре насильственной смерти чилийского певца Виктора Хары от рук пиночетовской хунты. Когда в сентябре 1973 года хунта генерала Пиночета пришла к власти в Чили, на стадионе «Насьональ де Чили» в Сантьяго был устроен концлагерь, куда свезли тысячи предполагаемых участников движения сопротивления. Среди жертв режима был Виктор Хара, исполнитель фольклора, театральный режиссер и коммунист. Его казнь была чудовищной и носила символический характер: перед расстрелом певца пытали и раздробили ему кисти рук, чтобы он больше никогда не смог взять в руки гитару. Чилийский бард, пострадавший за коммунистическую идею, стал ключевой мученической фигурой в советской прессе в 1970–1980-х годах, когда режим, апеллируя к его образу, стремился укрепить и легитимировать свои позиции.

В книге «Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь» Агамбен доказывает, что государственная власть всегда связана с жертвой и находит свое выражение через мученическую фигуру, чья биологическая жизнь ставится в зависимость от исключительной прерогативы суверена — способности приостанавливать действие закона, чтобы применить смертную казнь [Агамбен 2011б: 107]. Героическая смерть Виктора Хары, которая широко освещалась в медиа, произошла вскоре после оттепели, когда внутренняя политика Советского государства стала более консервативной, стал преуменьшаться масштаб сталинских преступлений и обозначился интерес к сохранению статус-кво. С. Бойм в книге «Другая свобода. Альтернативная история одной идеи» отмечает, что начиная с середины 1960-х годов был наложен запрет на публичную критику Сталина, а различные преступления замалчивались из патриотических соображений [Бойм 2021: 534–

535]. В своем выступлении на XXIII Съезде КПСС в 1966 году писатель М. А. Шолохов с чувством ностальгии пускается в рассуждения о том, что было бы с А. Д. Синявским и Ю. М. Даниэлем в 1920-е годы в отсутствие правовых ограничений, а статья в газете «Вечерняя Москва» под заголовком в духе сталинской эпохи «Продажные шкуры» ясно свидетельствует о готовности государства вернуться к прежней тактике, которая, несмотря на переход «от дела к слову», не стала казаться менее жесткой [Rubenshtein 1985: 43]. Если гибель бортпроводниц во время угонов самолетов подавалась как вдохновляющие примеры героического самопожертвования и самообладания, напоминающих подвиг Зои Космодемьянской, то такое продолжительное предъявление безжизненного тела Виктора Хары говорит о желании вызвать ужас демонстрацией насилия. В отсутствие массовых чисток тело Хары было призвано показать, что политика — игра с высокими ставками и не стоит вторгаться в это сакральное пространство. В своей книге «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы» М. Фуко показывает, что в XVII веке публичные казни и пытки означали проявление власти над телом нарушителя закона [Фуко 1999: 17]. В соответствии с этой логикой, открытые и подробные описания смерти и страданий Хары свидетельствовали о проявлении власти советского режима над запуганными гражданами. Советский дискурс демонстрирует замученное тело Хары, строя вокруг него свой нарратив и стремясь тем самым «проявить» власть государства над гражданами. Я подробно остановлюсь на том, как с помощью этих нарративов формируется субъектность авторитарного и карающего государства, которое, демонстрируя тело Виктора Хары, остается за пределами каузальной цепочки «виновник — боль».

Глава четвертая рассматривает возрождение интереса к герою-воину в поздне- и постсоветской прозе и массовой культуре. Война в Афганистане 1980-х годов, военные операции в Чечне в 1990–2000-х годах, а также недавний конфликт в Восточной Украине сформировали предпосылки для восстановления в правах одного из первых персонажей советского жертвенного сюжета после десятилетий забвения. Во время перестройки советская

идеология утратила влияние и престиж, а вслед за ней на свалку истории отправилось Советское государство. Однако не все члены общества были готовы отказаться от советского идеализма. Жертвенный сюжет распался на множество нарративов, которые непредсказуемо развивались и в итоге были освоены завоевывающей популярностью националистической прозой и официальной культурой путинской России. В результате появился другой тип героя, объединяющий в себе понятие суверенности в ее мифологической, несоветской интерпретации.

Читая современную националистическую прозу, можно заметить трансформацию репрезентации солдата: это уже не захваченный в плен герой-партизан времен Великой Отечественной войны, а простодушный и многострадальный парень, участвующий в военных действиях на территории Чечни; причем эти изменения отражают переход к варианту национализма, более ориентированного на индивида, чем это было бы возможно в официальной советской культуре. С. А. Ушакин отмечает, что противоречия вокруг официальной интерпретации чеченской кампании как «антитеррористической операции», а не войны и, следовательно, неопределенность социального статуса ветеранов на фоне нежелания правительства платить компенсацию пострадавшим и потерявшим кров в ходе военных действий демонстрируют зависимость судьбы военнослужащих от степени готовности властей оценить их жертву.

Отказ государства прилагать необходимые усилия для сохранения важных символов лишил граждан возможности получить признание и участвовать в ритуалах легитимации, помогающих осмыслить личный опыт, который в первую очередь делал этих граждан теми, кто они есть [Oushakine 2009: 138].

Протагонисты современных художественных произведений националистической направленности иллюстрируют этот парадокс. При этом, ощущая себя покинутыми режимом, военнослужащие испытывали ностальгию и желание обрести отца в ком-либо помимо государства, но все было тщетно. Поэтому в качестве альтернативной опоры возникло этнически однородное братство солдат, сражающихся друг за друга.

Впервые чувство брошенности возникает в контексте советской интервенции в Афганистан, продолжавшейся с 1981 по 1989 год. Именно здесь механизмы советской пропаганды, ориентированные на репрезентацию военной тематики, в последний раз подверглись испытанию, а страна, которая ранее призывала своих граждан взять в руки оружие, потеряла идеологическую силу. Особенно важно учесть тот факт, что война в Афганистане произошла как раз в тот момент, когда страна оказалась на пороге масштабных политических изменений, обусловивших в конечном итоге распад Советского Союза, поэтому то, какой отклик получила эта война, является интересным предметом целевого исследования, раскрывающего, с одной стороны, слом жертвенного сюжета, а с другой — его сохраняющуюся востребованность и популярность.

Анализ образа мученика в литературе и медиа 1980–1990-х годов демонстрирует сохраняющуюся актуальность идеи «человека священного» для позднесоветской и ранней постсоветской культуры. Хотя официальный дискурс канул в Лету, его фрагменты переосмысляются в новых рождающихся дискурсах. На фоне болезненного осознания того, что официальный дискурс уже не донесет послы о жертве, принесенной ветеранами войны в Афганистане и их семьями, в начале 1990-х годов в медиа, литературе и кинематографе появляется полуофициальный дискурс, сообщающий о торжестве идеи самопожертвования. Захар Прилепин, Герман Садулаев и Дмитрий Черкасов, каждый по-своему, переосмыляют данный сюжет, при этом в работах каждого из них наблюдается подъем неосоветского национализма, а героическое и жертвенное поведение может быть обнаружено далеко за пределами привычных координат поиска.

В главе пятой речь пойдет о том, что образ Ходорковского в медиа и массовой культуре раскрывает устойчивый познавательный интерес российской интеллигенции к советскому жертвенному сюжету. С тех пор, как над Ходорковским состоялся первый суд, который был воспринят как предвзятый и политически мотивированный, бывший глава ЮКОСа стал своего рода героем в глазах российской интеллигенции. Некоторые объектив-

ные факты, несомненно, способствовали формированию подобного образа: очевидная ангажированность суда, личная заинтересованность Путина, стоическое хладнокровие Ходорковского. В средствах массовой информации как в России, так и за рубежом проводились прямые параллели между этим делом и советскими политизированными судами над диссидентами и писателями, припоминались даже показательные судебные процессы эпохи сталинизма. В научных исследованиях данные параллели интерпретировались в контексте феномена цикличности российской истории, и данная тема широко обсуждалась в литературоведческих обзорах последних лет. Нет сомнения, что знакомые окружающие обстоятельства первого и второго судов мобилизовали интеллигенцию на защиту Ходорковского: возник повод довести до общего сведения, объективно осмыслить, обсудить предполагаемое сходство между современной российской и прежней советской политическими системами. В процессе судов не только был создан популярный образ героя-бизнесмена, но и возникли предпосылки для нового определения личности, подобно тому, как это происходило, согласно Хархордину, в процессе советских судов. Для меня представляет особый интерес процесс конструирования образа героя-мученика. Я хочу показать, как современные репрезентации переключаются с образами официального советского дискурса, такими как «козел отпущения» и «человек священный» (например, герой-партизан или подсудимый на показательном суде), и как они, переключаясь, актуализируют более подходящее культурное содержание, как то: религиозная мифология, кодекс поведения в литературе XIX века, «прогрессивные ценности» или патриотизм. Готовность Ходорковского самому представлять себя на всем протяжении судебных разбирательств создает иной контекст и часто противоречила ожиданиям апологетов олигарха. С другой стороны, тот факт, что интеллигенция упорно не признает наличия у Путина собственного лица, подчеркивает глубокую связь между сувереном и «человеком священным». Я хочу ответить на вопрос: в какой степени современная российская интеллигенция продолжает следовать данным дискурсным схемам в борьбе с тоталитаризмом? Для этого я анали-

зирую корреспонденцию между Ходорковским и писателями Л. Е. Улицкой, Б. Акуниным и Б. Н. Стругацким, а также различные репрезентации, связанные с судами, в российских и западных медиа и в массовой культуре.

В заключении обсуждаются наиболее актуальные примеры жертвенного дискурса: возрождение культа Великой Отечественной войны; предполагаемое распытие мальчика на Украине; разнообразные контексты использования выражения «сакральная жертва» Путиным и оппозиционными СМИ — наряду с другими примерами. Все это говорит о том, что жертвенный сюжет продолжает играть определенную роль в российских культуре и обществе.

Советские и постсоветские нарративы о мучениках, представленные в прессе, художественной прозе, музыкальных или кинематографических произведениях, следуют канонам и правилам построения сюжета, которые мы находим в соцреалистическом тексте и в предшествующих ему средневековом и дореволюционном текстах. Следовательно, все вышеуказанные произведения рассматриваются и анализируются нами как тексты. Как пишет Кларк в работе «Советский роман: история как ритуал», ведущую сюжетную линию сталинского романа можно сравнить с «обрядом инициации в традиционной культуре», в которой смерть и возрождение «неотъемлемы от жизни коллектива», и потому самопожертвование является частью ритуала, связанного со взрослением в советском романе [Clark 2000: 167, 174]¹¹. С другой стороны, М. Моррис в своей монографии «Saints and Revolutionaries: The Ascetic Hero in Russian Literature / Святые и революционеры: аскетический герой в русской литературе» связывает протагониста в соцреализме с героем-аскетом в русской литера-

¹¹ «Поскольку героическая смерть безошибочно свидетельствует о героическом статусе, соцреалистические романы почти никогда не обходились без смерти героя (героев) или угрозы его (их) жизни... Обычно он *практически* приносит себя в жертву в результате одного из двух основных испытаний: революционного (или вражеского) огня или борьбы с силами, которые либо в прямом, либо в метафорическом смысле относятся к стихии» [Clark 2000: 180].

туре, а также с бахтинским архетипическим сюжетом приключенческого романа, где герой проходит стадии: разрыв — инициация — (не)возвращение [Morris 1993: 3, 6–7]. Как и в жизнеописаниях святых, в советском жертвенном сюжете форма преобладает над содержанием, что создает во многом обезличенного героя [Clark 2000: 47]¹². Хотя герои, прославляемые в официальных медиа, как правило, более стереотипны, чем литературные персонажи, и те и другие мученики в конечном итоге следуют по одному и тому же пути: герой переживает «момент истины», делает правильный выбор, погибает или получает увечья. Вопреки представлению о том, что очищение страданием усиливает индивидуацию, «проявление “я”» героя с помощью подвига не делает его личностью [Kharkhordin 1999: 167–168]. Здесь интерес представляют не отдельные протагонисты, а надличностные характеристики советского мученика, а также исторический контекст, который обуславливает внимание к тем или иным проявлениям героизма в конкретном персонаже.

Нарративы о мучениках содержат большое количество тропов, заимствованных из житий святых и революционных произведений, как то: обращение к теме возвышенного; прямые религиозные отсылки; предназначение героя и его внутренняя сила; искушение (донос, предательство); жестокие допросы (и другие испытания на прочность); крайне опасные ситуации, выявляющие героическое начало. Все рассматриваемые в книге нарративы содержат дихотомию «тело/дух», которая интерпретируется в терминах Агамбена как конфликт между *zoé* и *bios*; партизанка Зоя Космодемьянская пытается подавить физическую реакцию тела на боль, а бортпроводница Надя Курченко — страх перед угонщиками; Виктор Хара продолжает петь и писать революци-

¹² М. Моррис отмечает: «В своем исследовании житий святых В. Ключевский рассматривает ярко выраженный вымышленный элемент, который он называет “литературным”. Однако он объясняет его заметное присутствие данью текстовому канону... “трудно найти другой род литературных произведений, в котором форма в большей степени господствовала бы над содержанием, подчиня последнее своим твердым, неизменным правилам”» [Morris 1993: 35].

онные стихи вплоть до самого момента смерти; Ходорковский, сидя в тюрьме, умерщвляет свою плоть.

Кроме того, в подвиге героя всегда присутствует явный элемент публичности: показательные процессы над врагами народа освещаются в медиа; Зоя Космодемьянская выступает с эшафота с патриотической речью, которая подчеркивает ее роль мученицы; мужественные и самоотверженные бортпроводницы становятся прототипами литературных и экранных героинь; образ Виктора Хары, не расстающегося с гитарой вплоть до смерти, воспроизводят советские артисты; протагонист романа Прилепина Саша Тишин участвует в публичных акциях революционного характера. Востребованность в обществе текстов, отражающих опыт тюрьмы, находит выражение в переписке Улицкой и Ходорковского. Ходорковский видит в себе героя-комсомольца, как Зоя Космодемьянская, и гордится тем, что не предал товарищей и свои принципы. В то же время, культивируя созерцание и нестяжательство монаха, Ходорковский замечает, что тюрьма помогла ему стать обычным человеком, которому важнее быть, чем иметь¹³. Когда Улицкая еще не закрепила за Ходорковским образ врага народа, пострадавшего от тирана, она видела в нем героя Достоевского, сравнивала его камеру с пещерой изгоя — «ниже не упасть», — но при этом говорила о «неожиданной высоте духа несломленного и ума, напряженно работающего»¹⁴. Потребитель медийных текстов и продуктов массовой культуры также охотно помещает реального героя-мученика, такого как Ходорковский, который отказался уехать из страны, в контекст известного христианского нарратива о первых русских мучениках святых Борисе и Глебе, которые пострадали от рук властолюбивого брата (именно так Путин часто определял себя по отношению к олигархам).

¹³ Ходорковский М. Собственность и свобода. Пресс-центр Михаила Ходорковского и Платона Лебедева [сайт]. URL: <https://old.khodorkovsky.ru/> (дата обращения: 05.02.2022).

¹⁴ Улицкая Л., Ходорковский М. Диалоги // Знамя. 2009. № 10. Диалоги — Журнальный зал (gorky.media) (дата обращения: 04.02.2022).

В рассматриваемых нарративах в тему конфликта добра и зла вплетается элемент сверхъестественного и враги уподобляются алчным зверям, а в образах предателей присутствует намек на магизм: враги на показательных процессах показаны оборотнями, вампирами, змеями или людьми с пустой сущностью; хунта Пиночета описывается с помощью анималистического дискурса, который напоминает изображение лукавого в козлином или змеином обличье в житиях святых; про участников джаз-бэнда «Семь Симеонов», которые захватили самолет и застрелили бортпроводницу, говорят, что они «ощетинились оружием»; постсоветские оппозиционные авторы и журналисты изображают Путина как человека без лица. Герои, с другой стороны, часто напоминают святых и иноков: в биографии Зои Космодемьянской, написанной ее матерью, Зоя изображена не по годам серьезной и рассудительной — черта, которая обычно характеризует святых в детстве. В нарративе о бортпроводнице Тамаре Жаркой любовь героини к небу объясняется как ее стремление к высокому, чем актуализируется оппозиция «высокое/низкое». Образ Виктора Хары навсегда связан с магией и светом. Братство чистых солдат-иноков в романе Прилепина «Патологии» следует евангельской заповеди «отдать жизнь свою за други своя», а протагонист романа Егор руководствуется не логикой, а чутьем, наподобие древнерусских святых: «Языческие аскеты... совершенствовались благодаря, помимо прочего, наукам и культуре. Раннехристианские аскеты отвергали науки (часто они не умели читать) и вместо них практиковали умерщвление плоти» [Morris 1993: 44]. В современной литературе о войне, на примере произведений Прилепина и Садулаева, страдание определяет национальную принадлежность и, таким образом, восстанавливает сакральность государства.

Все связано с Великой Отечественной войной — она устанавливает религиозный прецедент. История представлена как телеологический процесс: образы Зои, Хары, советских бортпроводниц, афганцев из книги Алексиевич «Цинковые мальчишки», героев Прилепина и Садулаева, образ Ходорковского в своих глазах и в глазах Улицкой отсылают к событиям Великой Отечественной

войны, подобно тому, как жития святых отсылают к Библии. Герои постсоветской военной прозы стремятся объяснить свое предназначение — *bios* — с помощью более раннего телеологического нарратива.

Наконец, рассматриваемые в этой книге нарративы характеризуются крайностями: высокое и низкое; высшее благо и абсолютное зло; верность и предательство; истина и заблуждение. Моррис, следуя за Лотманом и Успенским, утверждает, что русскому аскету «путь к совершенству... видится исключительно в дуалистических терминах; когда герою необходимо сделать выбор, он выбирает крайнее средство. Для него есть только два пути: путь спасения и путь погибели» [Там же: 104–105]. Жертвенный сюжет строится вокруг противопоставления героев и злодеев: Зоя и фашисты; враги народа и советский народ; Виктор Хара и хунта; бортпроводницы и угонщики или стихия; солдаты и коррумпированные армейские чины; традиционный и современный (западный) образ жизни; славянин, в одиночку противостоящий лжи, и лицемерный Запад; режим и жертва ангажированного суда. Журналисты, в зависимости от своей политической позиции, называют Ходорковского мессией оппозиции, духовным лидером или преступником, убийцей, который должен покаяться в своих грехах¹⁵. Таких ролей не так много, но обращение к какой-либо из них — вопрос исключительно личного выбора. В главе пятой показано, что А. Гольдфарб попытался освободить публичный имидж Ходорковского от символического содержания, высказав замечание, что Путину просто нужно было посадить одного олигарха, чтобы запугать остальных [Гольдфарб 2013]. Указанные выше общие характеристики рассматриваемых в книге нарративов свидетельствуют о том, что дискурс непросто полностью освободить от культурных насло-

¹⁵ Russian Opposition Figures Differ on Khodorkovskiy's Political Prospects // Johnson's Russia List, December 23, 2013. URL: Russian opposition figures differ on Khodorkovskiy's political prospects — Johnson's Russia List (дата обращения: 06.02.2022); Obrazkova M. What Does Khodorkovsky's Release Mean // Russia beyond the Headlines. December, 20.2013. URL: What does Khodorkovsky's release mean — Russia Beyond (rbth.com) (дата обращения: 04.02.2022).

ний; поэтому авторы, относящиеся к противоположным политическим лагерям, такие как Улицкая и Прилепин, по-видимому, строят свои совершенно разные ценностные системы на основе одних и тех же символов.

С. Ушакин считает, что апелляция к совместно перенесенным испытаниям была инструментом формирования идентичности в постсоветском мире [Oushakine 1999: 57]. Я, в свою очередь, утверждаю, что сюжет мученичества не создает сплоченное сообщество, скорее, он отделяет это сообщество от других и позволяет государству предъявлять к гражданам завышенные требования. Мученический дискурс привлекает внимание к чистоте сообщества, он называет и отторгает то, что этому сообществу чуждо, будь то во имя национализма Прилепина, Садулаева и Черкасова; веры в особое предназначение Советского Союза как маяка в мире загнивающего и капиталистического Запада; демократии западного образца. Подобным образом мученический дискурс становится идеологической предпосылкой политического милитаризма и общества с осадной ментальностью.

Глава первая

Оборотни, вампиры и «человек священный» на страницах «Правды» и в советском дискурсе 1930–1940-х годов

В 1930-е годы население Советского Союза подвергалось насилию в форме массовых арестов и смертных приговоров, а официальная литература соблюдала запрет на правдивое изображение реальности. Освобождение от данного запрета через психологические и изобразительные каналы стало возможным с началом Великой Отечественной войны, породившей образ врага, чья агрессия требовала ответных действий. На основе новой военной мифологии сформировался особый язык борьбы и физического насилия. Как правило, официальный дискурс Великой Отечественной войны стремится закрепить восприятие убийства как самообороны и избегает изображения советских воинов как совершителей нравственно неприемлемых поступков; проводится четкое, не вызывающее сомнений различие между добром и злом, между русскими и немцами.

В рамках данной мифологии центральное место занимает репрезентация человеческого тела с его обременительными потребностями и тенденцией вторгаться в жизнь сознания — идеологического или иного. Советские нарративы о войне часто повествуют о невообразимых пытках, изобретенных нацистами, чтобы мучить пленных партизан, и о том, как русские стойко переносят, казалось бы, непосильные испытания. Тогда как И. Скерри демонстрирует,

что пытка создает баланс сил, уничтожающий мир (идентичность) жертвы, и превращает ее в тело, в советских нарративах о войне тела подвергшихся пыткам партизан фактически исчезают из поля зрения [Scarry 1985: 207, 219]. Если, согласно В. В. Ерофееву, в произведениях психологического реализма проститутки продавали тело, которое им не принадлежало, то в русских нарративах о войне партизаны предавали пыткам тело, лишенное возможности чувствовать боль [Erofeev 2007]. В настоящей главе, не затрагивая аспекта исторической точности подобных утверждений, рассматриваются данное упрощенное восприятие и создаваемые им разнообразные интерпретации в контексте советской эстетики.

Я убеждена, что исчезновение тела из поля зрения следует интерпретировать с опорой на широкий контекст, создаваемый официальными нарративами 1930–1940-х годов. Например, в медийной репрезентации показательных судебных процессов обвиняемые присутствуют лично, одновременно скрываясь под некоей личиной, которую требуется сорвать для их изобличения, обнажения преступного умысла — *corpus delicti*¹. В своей книге «Homo sacer². Суверенная власть и голая жизнь» Дж. Агамбен указывает, что история и этимология *Habeas corpus*³ — закона, требующего присутствия обвиняемого на процессе, свидетельствуют о «желании закона обрести тело» [Агамбен 2011б: 159]. Советский дискурс идет дальше и делает присутствие «тела врага» методом конкретизации его предполагаемых преступлений, таких как заговор и шпионаж. В то же время в военном нарративе тело, необходимое в качестве объекта пыток и насилия, наделяется свойством чистой трансцендентности и исчезает из поля зрения. Эти несколько более поздние нарративы балансируют на тонкой грани между отношением к телу как к «источнику аналогического подтверждения» — ибо причинение телу боли дает объективную реальность абстрактным политическим или

¹ Состав преступления (*лат.*). — *Примеч. пер.*

² Человек священный (*лат.*). — *Примеч. ред.*

³ *Habeas corpus ad subjiciendum* (*лат.*), ты должен предъявить свое тело. — *Примеч. ред.*

религиозным доктринам — и нейтрализацией этой боли с помощью дискурса трансцендентности [Scarry 1985: 201].

Агамбен определяет «голую жизнь» «человека священного» — *zoé* — как жизнь, исключенную из сферы применения гражданской и религиозной власти; это жизнь, не подлежащая жертвоприношению и искуплению с помощью религиозного обряда, и, кроме прочего, не защищенная гражданской юстицией [Агамбен 2011б: 15]. Существование государства возможно благодаря безопасности в пределах территориальных границ; следовательно, существование «человека священного» на границе между политической жизнью (которая обуславливает его существование в политике в форме исключения) и биологической жизнью наполняет символическим смыслом суверенную власть: применив смертную казнь, суверен данной ему властью приостанавливает действие закона [Там же: 19]. В то же время «человека священного» и суверена объединяет нахождение вне закона: так король не может быть привлечен к суду, но при этом может быть казнен без суда [Там же: 134–135]. Развивая антропологическое обоснование данного термина, Агамбен говорит о нескольких культурных воплощениях человека священного, два из которых будут иметь значение в данном контексте: оборотень и колосс императора [Там же: 133, 136]. В средневековом фольклоре оборотень изображается как аристократ, который ночью бродит за пределами полиса, а в течение дня обитает в городе, скрывая свою истинную сущность. Более того, оборотень имеет особое символическое родство с тираном, который может либо спасти животное, либо стать подобным ему, проявив звериную природу [Там же: 140–142]. Именно это воплощение «человека священного» имеет отношение к образу врага народа, занимавшему центральное место в медийной репрезентации Московских процессов⁴.

⁴ Московские процессы — общее название трех открытых судебных процессов, состоявшихся в Москве в период 1936–1938 годов против членов Всесоюзной коммунистической партии (большевиков) (ВКП(б)), которые в 1920-е годы были связаны с троцкистской или правой оппозицией. Название «Московские процессы» (англ. *Moscow Trials*) изначально появилось за рубежом, однако впоследствии оно получило распространение и в России. — *Примеч. ред.*

В августе 1936 года непосредственно до и во время первого процесса по делу «троцкистско-зиновьевского террористического центра» страницы «Правды» были заполнены призывами: «Уничтожить бандитов!»; «Беспощадно покарать предателей и убийц!»; «Стереть с лица земли!»; «Расстрелять негодяев!». Что удивительно, в номере от 20 августа в верхней части страницы над перенасыщенными подобными призывами письмами и статьями мы находим выражение теплых чувств к отцу народов: «Со всех концов страны идет волна любви и горячей преданности к партии и товарищу Сталину»⁵. Все публикации организованы одинаково: многолюдные собрания на рабочих местах; пламенное осуждение «предателей» из уст какого-нибудь старого рабочего, который выступает с импровизированных подмостков и который ошеломлен и возмущен действиями злоумышленников, планирующих убийство Сталина; призыв к правосудию; клятва в верности вождю. Подаваемая как свидетельство единения режима и народа, подобная текстовая организация — на символическом уровне — свидетельствует об обращении к суверенному ритуалу ухода от ответственности: призыв к убийству во имя Сталина автоматически дарует прощение грехов. В то же время расположение имени вождя на странице газеты рядом с именами обвиняемых свидетельствует о политическом феномене пересечения пространств вождя и его жертв. Агамбен объясняет:

Областью суверенного решения следует считать ту область, в которой можно совершить убийство, не совершая при этом преступления, но и не осуществляя жертвоприношения; тем самым *vita sacra*⁶, то есть жизнь, которую можно отобрать, просто убив, но которую нельзя принести в жертву, принадлежит именно к этой сфере [Там же: 108].

Поскольку Лев Троцкий был изгнан за пределы Советского Союза, его «сообщники», подобно оборотням в индоевропейском фольклоре и средневековом нарративе, настойчиво обвиняются

⁵ Правда. 1936. № 229. 20 авг. С. 5.

⁶ Священная жизнь (лат.). — Примеч. ред.

в том, что живут как в пределах, так и за пределами полиса. С помощью анималистических метафор заговорщики изображены «хищниками», «змеями», «волками» и «бешеными собаками» с «грязными, кровавыми лапами». Целью анималистического изображения оппонентов является низведение их до уровня существ, уничтожение которых можно легко оправдать; низвержение до состояния, которое К. Биндинг в брошюре 1920 года в защиту эвтаназии называет «перевернутым образом подлинного человечества» [Там же: 176]. Иллюстрацией подобного рода отчуждения, помогающего оправдать насилие, служит приведенный С. Жижekom пример: Хомейни когда-то хвалился, говоря в интервью для западной прессы, что во время Иранской революции ни один человек не погиб от рук революционеров, потому что убитые были не людьми, а «преступными собаками» [Жижек 2010: 47]. Делегат XVII Всероссийского Съезда Советов академик Б. А. Келлер в статье, опубликованной в «Правде» 24 января 1937 года, пишет: «Преступления этой кучки людей носят настолько чудовищный характер, что они сами поставили себя вне всякого человеческого закона, вне человечества. И по отношению к ним возможна лишь одна мера — уничтожить»⁷. В текстах, направленных на публичное осуждение, низость врагов подчеркивается с помощью приема переключения внимания: чудовищный характер обвинений изначально вызывает недоверие автора, но вместо того чтобы породить сомнение, оно влечет за собой амплификацию обвинений, которые автор затем бросает в лицо обвиняемым. Очевидно, что такое смещение акцента отвлекает от самих преступлений и переносит упор на телесное присутствие подсудимого.

Политика тела проникает в репрезентации судебных процессов и выражается в метафоре и синекдохе. Часто используемая метафора — срывание масок, разоблачение двурушников. Статья под рубрикой «В зале суда» следующим образом подводит итоги подобному разоблачению: «Шаг за шагом срываются все покро-

⁷ Келлер Б. А. Картина отвратительного человеческого падения // Правда. 1937. № 23. 24 янв. С. 5.

вы с лица троцкистско-зиновьевских бандитов, и голенькими, отвратительными в наготе своей, предстают они перед советским судом»⁸. Обращение к тому же образу в репрезентации судебного процесса характерно и для стиля А. А. Фадеева в статье от 25 января 1937 года: «кривляющиеся перед судом бесстыдно-голенькие ручные обезьяны фашизма»⁹. Когда уничтожен внешний слой (покровительство партии), «тело врага» становится беззащитным перед обвинением — враг поставлен вне закона страны. Это изображение облеченных позором, нечистых тел (обвиняемые часто обозначаются словом «мразь») противопоставлено синекдохе «сердце Отчизны», затем устанавливается связь между сердцем Родины и сердцем Сталина, которое враг буквально намеревался пронзить, а далее актуализируется связь с «сердцем народа», лишенным конкретно-телесного аспекта: «Сердце сжимается, когда слушаешь о гнусном поведении мерзких убийц»¹⁰. В то же время народ уподобляется Сталину — свидетельство того, что вождь и народ образуют единое тело: «Стальной стеной окружают трудящиеся Советского Союза большевистскую партию, ее Сталинский Центральный Комитет и правительство, любимого вождя народов товарища Сталина»¹¹.

Ю. Мурашов утверждает, что в контексте судебных процессов в прокурорском дискурсе подчеркиваются не столько предполагаемые преступления обвиняемых, сколько их способность менять личины в «семантически поливалентной» письменной речи: «главное преступление Зиновьева... состоит не в (приписываемой ему) ответственности за убийство Кирова, а в том, что он... смел скрыть свое истинное намерение убийства, написав некролог, который он послал для публикации в редакцию “Правды”» [Мурашов 2000: 737]. Газета называет обвиняемых «кучкой переродившихся и разложившихся бюрократов» и характеризует их телесное бытие как амбивалентное; например, в одной из статей

⁸ Ровинский Л. В зале суда // Правда. 1936. № 230. 21 авг. С. 5.

⁹ Фадеев А. Отщепенцы // Правда. 1937. № 24. 25 янв. С. 6.

¹⁰ Проклятые враги народа // Правда. 1936. № 229. 20 авг. С. 5.

¹¹ Правда. 1936. № 225. 16 авг. С. 3.

указывается, что Зиновьев «из кожи вон лезет», чтобы заслужить доверие партии¹². Безусловно, что делать оборотню, как не разносить информацию? Как сообщает статья «Из зала суда», «они были шпионами, потому что были правыми и троцкистами. Одно неразрывно связано с другим»¹³.

Возможно, именно поэтому во время суда над Николаем Бухариным в марте 1938 года нарратив усматривает недобрые намерения «врага» еще в 1910–1920-х годах. Бухарин не только был любимцем Ленина, но и пользовался популярностью в качестве партийного руководителя, и «улики», указывающие на его участие в покушении на Ленина в 1918 году, приобщенные к делу 1938 года, возможно, были призваны отвлечь внимание от абсурдности огульных обвинений в заговоре, шпионаже и подготовке диверсий. Такие же анахроничные обвинения были предъявлены «соучастникам заговора»: например, В. А. Карелин обвинялся в участии в заговоре с целью покушения на Ленина, В. И. Иванов и П. Т. Зубарев — в шпионаже в пользу царской полиции, а В. Ф. Шарангович признался, что в 1921 году был завербован для шпионажа в пользу Польши¹⁴. Здесь наблюдается логика амплификации, при которой увеличивается вероятность того, что в свете более поздних обвинений ранние изобличения станут казаться более весомыми.

Опираясь на изначальную двойственность священного как отделенного (то есть «святость / ритуальная нечистота») [Агамбен 2011б: 98], «Правда» называет «оборотней» «нечистью»: «Наш пролетарский суд должен вынести этой нечисти... твердый и решительный приговор»¹⁵. Например, автор статьи под рубрикой «Из зала суда», относящейся ко времени суда над Бухариным, сравнивает выход из зала суда с освобождением из склепа: «Когда выходишь из зала заседания и видишь вокруг себя обыкновенные

¹² Путь троцкистов и зиновьевцев — путь предательства и измен // Правда. 1936. № 225. 16 авг. С. 3; Заславский Д. В зале суда // Правда. 1936. № 229. 20 авг. С. 4.

¹³ Из зала суда // Правда. 1938. № 59. 1 марта.

¹⁴ Окончание обвинительного заключения // Правда. 1938. № 61. 3 марта. С. 5.

¹⁵ Голос рабочих автозавода им. Сталина // Правда. 1937. № 24. 25 янв. С. 7.

честные лица и слышишь обыкновенную живую и теплую человеческую речь, то кажется, что вырвался из склепа. Быстро проходит чувство тошноты, невольно возникающее от речей этих подлых, мелких и кровожадных, как хорьки, людишек, занимающих скамью подсудимых»¹⁶. Уже не ограничиваясь указанием на физическую нечистоту, официальный дискурс, чтобы метафорически продемонстрировать мрачную сущность подсудимых, дает понять, что враги — не люди, но в то же время они — нечто большее, чем люди. Например, передовица «Правды» от 19 августа 1936 года обещает: «Суд вскрыет [*ср.* вскрытие покажет. — *Примеч. авт.*] неумолимую идейную пустоту Троцкого, Зиновьева и Каменева»¹⁷. Очевидно, что предъявление пустой сущности «врага» означает появление на арене «человека священного» *par excellence*, поскольку его идеологическая значимость должна проистекать не из конкретных деяний, а из его особого статуса в советском дискурсе. Как только из него выхолащивается вся сущность, официальный дискурс может вновь обратиться к игре с (раз)облачением:

А что, если снять с них добропорядочные советские пиджаки и френчи и мысленно облачить... ну, скажем, в стереотипное пальто, да нахлобучить на уши «котелки», да прикинуть на глаза синие очки... Ну, конечно же! Какое может быть сомнение! Вот они, всамделишные охранники, полицейские шкуры, «гороховые пальто»!¹⁸

Как объясняет О. В. Хархордин, обличить во время суда, «по-видимому, почти буквально означает надеть кого-либо лицом (“лицо” как часть тела и как юридический статус) или личностью» [Kharkhordin 1999: 214]. Однако парадокс подобной репрезентации заключается в том, что, несмотря на конкретную телесность, сущность остается совершенно пустой. Окончательный результат разоблачения врага в суде — обнаружение пустоты:

¹⁶ Кружков Н. «Прохоры» и «Очкастые» // Правда. 1938. № 62. 4 марта. С. 5.

¹⁷ Великий гнев великого народа // Правда. 1937. № 228. 19 авг. С. 1.

¹⁸ Кружков Н. «Прохоры» и «Очкастые» // Правда. 1938. № 62. 4 марта. С. 5.

Когда все они гуляли на свободе, когда были замаскированы, они казались людьми разных положений, разного уровня, разных устремлений и даже разных интересов. Но это были просто разные личины членов одной и той же преступной банды. Теперь они сидят рядом, и между ними ясно протянулась нить равенства¹⁹.

Под «шпионским пальто» и звериной маской прячется Гриффин, придуманный Гербертом Уэллсом человек-невидимка, осязаемую сущность которому придают лишь одежда и обвитый вокруг головы бинт.

Репортеры газеты претендуют на «разоблачение», «вскрытие правды», а в действительности лишь реализуют перформативную функцию речи, чтобы создать видимость присутствия врага. Можно утверждать, что подобная неосязаемость, по сути, и помещает осужденных за пределы полиса; единственное, что связывает их с советским обществом — через исключение, — это их статус «врага». Поэтому кажется странным, что для обнаружения неуловимого врага нужен острый глаз: «Зоркий глаз Наркомвнудела²⁰ во-время вскрыл преступную шайку оголтелых изменников»²¹. Этот глаз, способный исключительно к идеологическому видению, смотрит сквозь то самое одеяние, в которое официальный дискурс облачил жертв, и там не обнаруживает ничего, кроме паранойи; как пишет курсант Голубев: «Мы должны в совершенстве овладеть большевизмом, чтобы уметь распознавать врага, как бы он ни маскировался»²².

Кроме того, демонстрируя внутреннюю пустоту врага и подбирая ему наиболее подходящее одеяние, официальный нарратив

¹⁹ Кольцов М. Свора кровавых собак // Правда. 1938. № 61. 3 марта. С. 6.

²⁰ Народный комиссариат внутренних дел СССР (НКВД СССР, Наркомвнудел) — центральный орган государственного управления СССР по борьбе с преступностью и поддержанию общественного порядка, в 1934–1943 годах — также и по обеспечению государственной безопасности. — *Примеч. ред.*

²¹ Рихтер. Еще раз просчитался враг! // Правда. 1937. № 162. 14 июня. С. 2.

²² Как бы враг ни маскировался, мы сумеем его распознать! // Правда. 1937. № 162. 14 июня. С. 3.

демонстрирует устойчивую тенденцию к буквализации метафоры, что приводит к утрированной, негативной репрезентации тела. Например, зловещие метафоры, связанные с концептом крови, внушают мысль о причастности противников режима к еще одному опасному «зверю» готического мира — вампиру: «В реках крови рабочих, крестьян и интеллигенции Советского государства они хотели потопить социализм»²³. Поэма В. Гусева, опубликованная в следующем выпуске газеты, изобличает И. А. Князева, одного из подсудимых в процессе 1937 года: на лбу его «пылает кровь красноармейцев, убитых им»²⁴. Автор очередной статьи сравнивает ложь, исходящую их уст обвиняемых, с гноем: «Из уст предателей сочится, как гной, жуткий рассказ об их торговле родиной»²⁵. С помощью метафоры в следующих строках создается отвратительный образ врага советского народа и усиливается его восприятие как «живого мертвеца»:

Но недаром немецкая поговорка гласит: «мертвые шагают быстро». К тому же политические мертвецы тем отличаются от обычных, что у них не отнята возможность гадить и пакостить. Отвратительное гниение смердящего, заживо разлагающегося трупа троцкизма-зиновьевщины дало о себе знать предательским выстрелом в Ленинграде²⁶.

Поэма «Предатели», опубликованная несколькими днями позже, рисует картину могильного тления, заставляя читателя поверить, что обвиняемые обитают среди трупов и смрада разлагающейся плоти: «Отравлены их черные дела // Тяжелым смрадом трупного гниения»²⁷. Тему распада подхватывают репортажи из зала суда в январе 1937 года: «Вдали от дневного света

²³ Подлейшие из подлых // Правда. 1937. № 23. 24 янв. С. 1.

²⁴ Гусев В. Слушай, моя родина! // Правда. 1937. № 24. 25 янв. С. 1.

²⁵ Торговцы родиной // Правда. 1937. № 24. 25 янв. С. 1.

²⁶ Построение социализма в нашей стране и контрреволюционный троцкизм // Правда. 1936. № 224. 15 авг. С. 3.

²⁷ Суриков А. Предатели // Правда. 1936. № 226. 17 авг. С. 5.

слетаются троцкистские стервятники, подбираются негодяи, потерявшие всякое подобие человеческого, циничные мерзавцы, готовые на любое преступление»²⁸. Эта мистическая образность преследует двоякую пропагандистскую цель: с одной стороны, внушает мысль о безнравственности врагов, с другой — говорит об их сверхъестественной силе, тем самым подчеркивая необходимость их отделения от общества.

С другой стороны, обвинения в двурушничестве, предъявляемые подсудимым, согласуются с рассматриваемым Агамбеном понятием «колосса императора» — ритуального двойника последнего, указывающего на двойную жизнь суверена: естественную и сакральную. Согласно Агамбену, колосс являет собой одну из точек соприкосновения политической жизни властителя и «человека священного», указывая на то, что поистине их объединяет, — избыток жизни. В то время как власть суверена зиждется на его праве решать вопросы жизни или смерти подданных, в «человеке священном» заключен избыток «голой жизни», которую можно безнаказанно уничтожить. Таким образом, существует симметрия между «голой жизнью» «человека священного», которая может быть уничтожена, и священной жизнью императора, определяемой как его право на уничтожение жизни. В то же время и тот и другой существуют за пределами сферы применения светских или религиозных норм; поэтому «человек священный» не может быть принесен в жертву, а суверен не может быть привлечен к суду [Агамбен 2011б: 134–135]. Священная жизнь императора продолжается после его естественной смерти и уничтожается путем сожжения колосса:

Если погребальное изображение символизирует жизнь, уготованную смерти... это означает, что смерть императора (несмотря на наличие тела, останки которого после отправления соответствующих ритуалов предаются земле) высвобождает избыток *vita sacra*, который нейтрализуется, как и в случае с человеком, принесшим обет, посредством заместительного погребения статуи [Там же: 131].

²⁸ Что троцкисты готовили рабочим // Правда. 1937. № 44. 14 февр. С. 2.

Погребение или предание огню колосса высвобождает избыток *vita sacra* умершего императора для передачи наследнику [Там же: 133]. Возможно, уничтожение старой партийной верхушки в лице Л. Д. Троцкого, Г. Е. Зиновьева, Л. Б. Каменева, Н. И. Бухарина и других можно рассматривать в качестве избавления от священного тела В. И. Ленина с целью символической передачи власти. Можно проследить любопытную параллель между преступлениями, приписываемыми обвиняемым, и собственными методами партии. Например, то, как подсудимые на первом Московском процессе говорят о структуре предполагаемого троцкистско-зиновьевского конспиративного подполья, созвучно идеям Ленина, который в работе «Что делать?» требовал введения в состав партии профессиональных революционеров для проникновения на государственные предприятия с целью радикализации рабочих [Daniels 1993: 9]. Более того, на суде 1936 года И. И. Рейнгольда, одного из подсудимых, вынуждают признать, что, хотя террор и не совместим с марксизмом, Зиновьев обосновал необходимость его применения, подобно тому как Ленин игнорировал положение марксизма о неизбежном временном промежутке между буржуазной и коммунистической революциями²⁹.

Эти примеры демонстрируют внимание руководства к истории партии, в то время как следующий фрагмент указывает на интерес к будущему. Во время допроса Каменева прокурор вынуждает его признать, что «организация» предполагала вскоре после совершения терактов замести следы преступлений, уничтожив непосредственных исполнителей³⁰. В сентябре того же года Г. Г. Ягода, глава НКВД, руководивший процессами, был снят с занимаемого поста и арестован в марте 1937 года по обвинению в государственной измене и заговоре, после чего расстрелян. Как известно, та же судьба постигла коллег и преемников Ягоды. Жижек отмечает, что Н. И. Ежов, сменивший Ягоду на посту наркома НКВД, обвинялся в «убийстве тысяч ни в чем не повин-

²⁹ Допрос подсудимого Рейнгольда // Правда. 1936. № 230. 21 авг. С. 3.

³⁰ Допрос подсудимого Каменева // Правда. 1936. № 230. 21 авг. С. 3.

ных большевиков», что по сути было верно [Žižek 2002: 120]. Эти примеры иллюстрируют символическое пересечение идеологического пространства лидера и обвиняемых. Пожалуй, наиболее яркий пример подобного сопряжения двух пространств можно найти в опубликованной в «Правде» статье «Вражеская рука в районной газете», где сообщается об опечатке в местной газете. По всей видимости, в районной газете намеревались перепечатать ранее опубликованное «центральной печатью» сообщение, где утверждалось, что «Народным Комиссариатом Внутренних Дел... был вскрыт ряд террористических троцкистско-зиновьевских групп, подготовлявших... ряд террористических актов против руководителей ВКП(б)»; однако в перепечатанном материале говорилось, что ряд террористических групп был вскрыт не Народным Комиссариатом, а в Народном Комиссариате³¹. Эта оговорка по Фрейду как нельзя более удачно иллюстрирует взаимное проникновение пространств суверена и «человека священного», изгоя, являющегося зеркальным отображением властителя.

Любопытно, что еще одним мучеником на страницах газеты «Правда» становится А. С. Пушкин. Выпуски газеты за январь — февраль 1937 года посвящены годовщине смерти поэта и содержат статьи, определяющие его место в советской литературной традиции. В кульминационный момент этой кампании в выпуске газеты от 11 февраля мы находим переиначенную цитату из драмы «Борис Годунов»: «Народ восклицает: Пушкин — наш!»³². Не останавливаясь на принятии Пушкина в круг своих и высмеивании адептов эстетического авангарда, продолжающих воспринимать его как буржуазного поэта, ряд статей изображают Пушкина еще одной жертвой «врагов», коммунистом, убитым агентом иностранной разведки: «Новые документы о смерти А. С. Пушкина» (13 января); «На месте дуэли поэта» (9 февраля); «Ранение и смерть Пушкина» (8 февраля); «Последняя квартира Пушкина» (9 февраля); «Ленин и Пушкин» (10 февраля) и другие.

³¹ Вражеская рука в районной газете // Правда. 1936. № 229. 20 авг. С. 5.

³² Осуществилась мечта великого поэта // Правда. 1937. № 41. 11 февр. С. 1.

Ю. Мурашов отмечает, что официальный дискурс 1930-х годов не проводит различий между мыслью, речью и действием [Мурашов 2000: 738]. Уязвимость Пушкина перед язвительным пером современников подчеркивается в обвинительной статье В. Жданова «Бездарная пачкотня», где порицаются недавние художественные произведения, авторы которых смеют неуважительно изображать эту историческую личность³³. В статье «Новые документы о смерти А. С. Пушкина» цитируется доклад барона Геккерена министру иностранных дел Нидерландского королевства, где автор относит А. С. Пушкина и В. Н. Жуковского к «зарождающейся партии», которая, как и любая политическая сила, «растет одинаковым образом в ходе всякой революции», подчиняя своему игу императора и «убеждения большинства»³⁴. Второй документ, цитируемый в упомянутой статье, — рапорт секретаря нидерландского посольства, сообщающий о причине поединка, о том, как Пушкин был выставлен в смешном свете, а добродетель его жены подверглась нападкам, и автор этого рапорта также поясняет, что «чувство национального самолюбия» русских и общественное мнение не позволят барону остаться в стране. Передовица от 11 февраля освещает пушкинские торжества, проводимые в ряде государств: «...во всем мире, за исключением стран, подвластных вандалам-фашистам, губителям цивилизации, происходят торжественные празднества в честь Пушкина. Пушкин дорог всему человечеству»³⁵, а поэма М. И. Алигер «Зоя» впоследствии горячо подхватит этот мотив в строфе о врагах народа: «...и нет у них Пушкина и России!» [Алигер 1985]. Все это дает возможность напомнить читателю о связи между нацистской Германией и русскими «троцкистами», шпионящими в пользу этой страны.

Статья К. И. Чуковского об изучении творчества Пушкина в школе вторит «письмам читателей», выражая негодование

³³ Жданов В. Бездарная пачкотня // Правда. 1937. № 10. 10 янв. С. 4.

³⁴ Козаков М. Новые документы о смерти А. С. Пушкина // Правда. 1937. № 13. 13 янв. С. 4.

³⁵ Осуществилась мечта великого поэта // Правда. 1937. № 41. 11 февр. С. 1.

с помощью все того же прямолинейного дискурса насилия, адресованного здесь противникам Пушкина, как прошлым, так и нынешним: «Но не хотел бы я быть Бенкендорфом или, скажем, Дантесом. Попадись они теперь советским школьникам, растерзали бы их школьники на месте!» и «Дальше школьники в той же сатире бичуют тех горе-критиков, которые все еще пытаются представить великого национального гения “идеологом обреченного феодального класса, не лишённого буржуазных прослоек”» или «школьники вообще очень чутки к малейшему проявлению пошлости и жестоко бьют в своей сатире халтурщиков, присосавшихся к Пушкину»³⁶. Даже М. Ю. Лермонтов на мгновение становится «народным прокурором», когда его строки из произведения «Смерть поэта», где говорится о «черной крови» убийц Пушкина, повторяются в письмах и передовицах, бичующих «врагов»³⁷.

В отличие от «человека священного», который может быть убит, но не может быть принесен в жертву, Пушкин принесен в жертву посмертно, притом при отсутствии тела. Официальный дискурс косвенно совершает насилие над поэтом, обряжая его в одеяние «честного советского человека». В отличие от «троцкистов» этот оборотень сакрален и укрощен, а потому может пересекать границу полиса и проникать в него. Репрезентация Пушкина в дискурсе 1937 года предвосхищает более поздний жертвенный образ — замученного в плену партизана, чье тело становится метафизическим источником общенационального искупления.

В середине 1930-х годов пресса пытается (раз)облачить волка в овечьей шкуре, а в литературных повествованиях о Великой Отечественной войне тело захваченного в плен партизана исчезает из поля зрения. Е. Добренко утверждает, что после выхода директивы более живо описывать злодеяния немцев на оккупированной российской территории литературный и газетно-публицистический нарратив вовлекает читателя в садомазохистские

³⁶ Чуковский К. Племя младое... // Правда. 1937. № 43. 13 февр. С. 4.

³⁷ Заславский Д. Наследник Пушкина // Правда. 1937. № 19. 19 янв. С. 4.

отношения и заставляет его не только мучительно искать ответ на вопрос, а сделал бы он для своей страны столько же, сколько герой, но и мучиться стыдом от созерцания эротизма, суггестируемого сценами пыток [Добренко 1993: 266]. Хотя литература военного времени действительно часто прибегает к описанию сцен насилия, жестокость по отношению к читателю в подобных нарративах отчасти смягчается благодаря отсутствию тела жертвы, вместо которого в нарратив вплетается голос, сообщающий идеологический посыл. Хотя этот голос идеологии иногда звучит через героя, он лишен субъективности. Подобное замещение внутреннего трансцендентным наводит на мысль о кенотическом, а не садомазохистическом субъекте. Но ведь мощи святых сохраняются в нетленном виде, они обладают божественным свойством по молитве давать благодать и исцеление. В то же время тела советских героев покоятся в братских захоронениях, а в каждом советском городе имеется Могила Неизвестного Солдата, призванная увековечить память героев и воссоздать их плоть в более прочном материале. В оставшейся части главы я рассматриваю события, связанные с *zoé* («голой жизнью») Зои Космодемьянской — эталонной героини войны, — на материале поэмы Маргариты Алигер, газетной публикации Петра Лидова 1942 года, биографии Зои, написанной ее матерью Любовью Космодемьянской, а затем перехожу к событиям вокруг «священного» тела героини после ее гибели [Агамбен 2011б: 7].

Подход Хархордина к идее обличения позволяет перебросить идеологический и исторический мостик между жертвами чисток и героями партизанского движения. Исследователь утверждает, что в результате начавшейся в 1920-х годах практики публичных судебных процессов против членов партии и последующего перехода от коллективных к индивидуальным чисткам важным аспектом процесса самоидентификации советской личности, как правило, было очищение [Kharkhordin 1999: 167]. В рамках отхода от политики очищения партии от чуждых элементов (например, детей имущих классов или духовенства) в конце 1920-х — начале 1930-х годов возникла необходимость «проявления в делах» истинного «я» коммуниста, а это означало выявление

внутреннего врага и вскрытие его истинной психологической сущности [Там же: 168, 180]. Даже в уголовном судопроизводстве деяния подсудимого считались естественным продолжением его личности, и, как указывает О. В. Хархордин, «термин “личность” стал обозначать данную глубинную структуру, требующую обнаружения» [Там же: 182]. Саморазоблачение индивида стало обязательным требованием в сталинской России. При этом самораскрытие через героические дела было альтернативным способом «проявления собственного “я”». Как отмечает Хархордин, «...понятие “личность” в основном употребляется в контексте нарративов о героях и индивидуальных подвигах, которым уделялось повышенное внимание» [Там же: 229, 237]. Обоим способам раскрытия собственного «я» можно найти аналогии среди обычаев Русской православной церкви, таких как публичное покаяние (объявление грехов и обвинение грешников) и монашеская самодисциплина [Там же: 212, 251]. Целью героической литературы, в том числе историй о захваченных в плен партизанах, было стимулировать поиск читателем собственного «я» и его очищение от неподобающих или дурных наклонностей «с помощью внутреннего мини-суда» [Там же: 251].

В официальном дискурсе еще до войны началось культивирование «характера» советского героя войны, как, например, в случае с личностью Василия Баранова, солдата, попавшего в 1937 году в плен к японцам на советско-маньчжурской границе. Статья О. Михайлова «Жизнь и смерть Василия Баранова»³⁸ повествует об эталонном поведении героя в плену, и следует отметить, что во многом данный сюжет повторяется в статье П. Лидова «Таня»³⁹. Казалось бы, у Василия больше свободы в сложившейся ситуации, чем у «Тани»: в ответ на первоначальную попытку подкупа со стороны японцев Василий объявляет голодовку; затем японцы пытаются обманом выведать известные ему факты; и только в качестве последней меры — хотя, в общем,

³⁸ Михайлов О. Жизнь и смерть Василия Баранова // Правда. 1937. № 14. 14 янв. С. 6.

³⁹ Лидов П. Таня // Правда. 1942. № 27. 27 янв. С. 3.

ожидаемой — подвергают его пыткам. Стилистическое сходство между этим текстом и статьей Лидова заключается в том, что оба героя произносят слова: «Я ничего вам не скажу!» и стараются сделать так, чтобы ни один звук не выдал боли: «Баранов отворачивался, ничем не выдавая своей боли. Ни одного слова не сорвалось с его губ»⁴⁰. Голос Баранова сливается с идеологическим дискурсом еще до его пленения; когда во время службы на границе Баранова спросили: «А если умереть придется?», он ответил: «Что ж... иногда бывает и так — человек умрет, а победит». Автор статьи далее подтверждает, что рядовой боец так и умер, продемонстрировав «крепкий сплав», из которого «создал товарищ Сталин Красную армию»⁴¹. Поскольку Василий с самого начала верил в идеалы, его плен явился предначертанным испытанием, в котором проявляется его «характер». Этот сюжет, характерный для советской литературы 1930-х годов, о некоем предначертании постоянно повторяется в текстах Лидова и Алигер [Clark: 140]. Тело в дальнейшем не упоминается, а нарратив подразумевает, что благодаря «победе» духа, одержанной Барановым в плену, то, что произошло с его телом впоследствии, не имеет значения.

В советских нарративах, на манер предшествовавших им разнообразных идеологических высказываний, сюжет «испытывающего боль тела» используется для создания ощущения физической реальности [Scarry 1985: 201]. Однако этот механизм «аналогического замещения» взаимодействует с другими типичными для советского дискурса сюжетными элементами, такими как историческая трансцендентность и предполагаемая благосклонность режима к народу. Отличие советских нарративов о партизанах от сюжетов о пытках, к которым прибегает режим для усиления своего идеологического влияния, заключается в том, что враг, а не режим осуществляет этот изуверский акт, а спасение сулит официальный дискурс, признающий право героя занять достойное место в истории. Как отмечает К. Кларк в ра-

⁴⁰ Михайлов О. Жизнь и смерть Василия Баранова // Правда. 1937. № 14. 14 янв. С. 6.

⁴¹ Там же.

боте «Советский роман: история как ритуал», непокорный герой — вовсе не конкурент культовой фигуре «отца» (Сталина), а наоборот, мятежный характер героя роднит его со Сталиным, который и сам был противником власти царя. Вместо этого усилия героя направлены против тех, кто препятствует сталинскому «прыжку к достижению высоты» [Clark 2000: 140]. В литературе военного времени именно антагонист может вынудить героя совершить этот прыжок. В то же время опыт переживания боли переносится также и на других персонажей, а смерть героя тождественна обретению новой жизни.

Подобная трансперсонализация наглядно показана в опубликованной в «Правде» статье Лидова о гибели партизанки Зои Космодемьянской, где автор создает образ анонимной героини с помощью имени, которое Космодемьянская называет немцам. Брат Зои узнает о ее смерти не из заголовка статьи — «Таня», — а благодаря фотографии в газете; такая деперсонафикация сродни принесенной ею жертве. О данной символической взаимосвязи между *zoé* Зои и ее *bios* свидетельствует указание автора на ее искусанные в кровь и вздутые губы, которые упоминаются в качестве наиболее красноречивого, хотя и косвенного, признака пыток. Как особый орган, связанный и с телом, и с речью, губы символизируют попытки Зои запереть голос внутри, чтобы он не вырвался и не облек боль в словесную форму или в форму крика и не сообщил врагам сведения ради спасения ее «голой жизни». Попытки Зои подавить крик одобряются идеологическим дискурсом, который присваивает *bios* девушки и становится ее голосом. Также и Алигер следует данной мифологической линии: «Если ни разу она не заплачет, // что бы ни делали изверги с ней, // если умрет, // но не сдастся — // значит, // правда ее даже смерти сильнее» [Алигер 1985].

В данном нарративе Таня предстает перед читателем как голос, управляемый трансцендентным сознанием. Например, Таня относится к хозяевам избы, где ее держат, с подозрением, ведь это люди, которые мирятся с присутствием немцев в своем доме. Таня спрашивает хозяйку, сгорели ли немцы, но не отвечает ни на ее вопрос о родителях, ни на другие вопросы. В то же время

она сообщает женщине, что сама из Москвы. Далее, во время второго допроса, она отказывается назвать свое имя, однако в ответ на вопрос о местонахождении Сталина отвечает: «Сталин находится на своем посту». В результате на символическом уровне она предстает в качестве «дочери» Сталина, если пользоваться предложенной Кларк моделью сталинской «большой семьи» с установлением родственной связи по вертикальной оси: «отец» наделен всевластием и трансцендентным видением, а связь между ним и девушкой основана на вере⁴². Уже в финале, когда с петлей на шее она обращается к людям со словами: «Чего смотрите невесело?» и «Это — счастье умереть за свой народ», голос ее становится «громким и чистым»⁴³.

Допрос Тани скрыт от глаз семьи, в чью избу привели ее немцы, и, таким образом, скрыт он и от зрителя. Это позволяет избавить читателя от подробностей пыток, излагая события с точки зрения непосредственного свидетеля, а идеологический голос Тани никогда не исчезает из поля зрения — свидетель слышит, как она отказывается сообщать информацию. Можно было слышать только свист ремней и Танин голос. Вместо тела, подвергающегося издевательствам, автор изображает тело, сжавшееся в комок от жалости: «молоденький офицерик выскочил оттуда в кухню, уткнул голову в ладони и просидел так до конца допроса, зажав глаза и заткнув уши»⁴⁴. Заканчивая описывать сцену допроса, автор сообщает, что хозяева насчитали двести ударов, но Таня все повторяла: «нет», «не скажу».

Хотя в тексте Лидова отсутствуют подробности пыток, оригинальная статья содержит фотографию мертвого тела Зои. Веревка все еще обвивает ее шею; на лице кровоподтеки, одежда сползла, обнажив тело, и мы видим, что левая грудь изувечена. В статье сообщается, что после повешения «перепившиеся фа-

⁴² Лидов П. Таня // Правда. 1942. № 27. 27 янв. С. 3. В своей статье Лидов напрямую называет Зою дочерью Сталина: «...и Сталин мысленно придет к надгробью своей верной дочери».

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же.

шисты... гнусно надругались над ее телом»⁴⁵. Половая принадлежность Зои делает ее мученичество еще более ужасным в глазах читателя, потому что ее поруганное тело — женское, и оно нуждается в защите. Как отмечает Э. Хэррис, «архивные данные и мемуары сообщают, что фото С. Струнникова, возможно, затронуло читателей еще глубже, чем статья Лидова, заставив граждан эмоционально реагировать на почти эротический образ красивой, молодой и мертвой женщины» [Harris 2011: 292]. Сходство этого сюжета с широким жанром Пьеты, объединяющим натуралистические подробности и религиозный энтузиазм, способствует введению Зои в советский идеологический пантеон. При этом фотография демонстрирует лишь верхнюю часть тела, напоминающую скорее бюст — мемориальную скульптуру, — нежели сексуальный объект. Визуальная репрезентация тела Зои в качестве источника «аналогического подтверждения» для объединения общества в борьбе с оккупацией контрастирует с трансцендентным текстом, в котором героиня раздвигает петлю чтобы крикнуть людям, стоявшим на площади: «С нами Сталин! Сталин придет!» [Scarry 1985: 201]⁴⁶. Изображенное на фотографии тело Зои скрыто за слоем идеологического дискурса, который облегчает муки читателям, вынужденным жалеть и оплакивать Зоину «голую жизнь».

Подобным образом в поэме Алигер «Зоя» тело, испытывающее боль, принадлежит не Зое, а рассказчице. Именно рассказчица испытывает жажду в сцене, следующей за эпизодом допроса; именно ее тело горит; и именно она, как известно, дважды произносит весьма показательные в интересующем нас смысле слова:

Жги меня, страдание чужое,
стань родною мукою моей.
Мне хотелось написать о Зое
так, чтоб задохнуться вместе с ней.

⁴⁵ Лидов П. Таня // Правда. 1942. № 27. 27 янв. С. 3.

⁴⁶ Там же.

Вслед за этим рефреном автор наделяет Зою второй, вечной жизнью:

Но когда в петле ты задыхалась,
я веревку с горла сорвала.
Может, я затем жива осталась
чтобы ты в стихах не умерла [Алигер 1985].

В военных нарративах, таких как поэма Алигер «Зоя», а также биографическое произведение «Повесть о Зое и Шуре» Л. Т. Космодемьянской, алгоритм изображения старых довоенных врагов заключается в отрицании всех возможных определений:

Нет, это не те, чьи любимые люди
в окопах лежат у переднего края...
Нет, это не те, что в казенном конверте
в бессильных, неточных словах извещенья
услышали тихое сердце бессмертья,
увидели дальнее зарево мщенья.
Нет, это не те, что вставали за Пресню... [Там же].

Они лишены человеческих черт, поскольку автор наделяет их лишь телодвижениями: «подхихикивал[и]... трусливо и жалко пиная победу», «суетились, шипя и ругая». Стиль Алигер во многом повторяет газетные репортажи о судебных заседаниях — те же иначе организованные сюжетные элементы. Например, статья под заголовком «Убийца с претензиями», вышедшая 7 марта 1938 года, изображает Бухарина следующим образом: «Придя к конечному пункту своего позорного и страшного пути, даже сейчас Бухарин виляет хвостом, даже сейчас недоговаривает, юлит и блудит»; далее статья именует его болтливым убийцей, а его слова — «хитрой, блудливой претензией на самооправдание»⁴⁷. Помимо того что официальный голос звучит с псевдофольклорной достоверностью, фонетическое подобие слов «болтливый» и «блудливый» создает между ними связь: неумест-

⁴⁷ Кольцов М. Убийца с претензиями // Правда. 1938. № 35. 7 марта. С. 3.

ный речевой поток (попытки Бухарина на суде обосновать правомерность своих намерений, признав за собой абстрактную вину в отсутствии бдительности и политической дальновидности, в ответ на требование партии напрямую признать вину) подается как избыточная характеристика недостойной женщины, что выставляет его внутреннее «я» в позорном свете.

В конечном итоге Бухарин, как и другие подсудимые в этом деле, обвиняется в идейной пустоте и таковым представляется в статье — «в облике правотроцкистской политической проститутки»⁴⁸. Хотя с точки зрения стиля здесь встречаются повторы из других статей, освещающих суды, именно в этой статье подобная «негативная теология» освобождает место для введения в пантеон нового божества — советского героя.

Аналогичный мотив мы встречаем в эпизоде биографического произведения Космодемьянской «Повесть о Зое и Шуре», где маленькая Зоя и ее мать наблюдают похоронную процессию — хоронят семь коммунистов, убитых кулаками [Космодемьянская 1980]. Враг нигде не представлен в материальном виде, только гробы указывают на его существование, и они же подчеркивают отсутствие кулаков, акцентируя наличие тел убитых. Однако гробы (предположительно) закрыты, и этот нагруженный символизм (в прямом и переносном смысле) улавливается и здесь, и в нарративе, содержащем описание Зоино тела.

Алигер упоминает, что взятое Зоей имя Таня — это также имя младшей дочери поэтессы. Примечательно, что автор изображает сцены допроса через восприятие маленькой девочки, которая наблюдает экзекуцию сквозь щель в стене, при этом разговаривая со своей матерью. Тело маленькой девочки и ее голос замещают тело и голос Зои: «Мне страшно, мама, мне больно!..», и за этим опосредованным наказанием следует урок о том, что «настоящая» Зоя — не ее тело, а ее наследие: «Чтобы чудесная Зоина сила, // как вдохновенья, тебя носила». Такая нарративная самопроекция далее получает развитие в образе юной Зои, чьи губы складываются в слово «мама» [Алигер 1985].

⁴⁸ Там же.

В отличие от подхода, к которому прибегает «Правда» в своем освещении судов над «человеком священным», — представления пустой сущности оппонента, — механизм нарратива Алигер является слияние собственного «я» с «большим Другим» Ж. Лакана⁴⁹. В ее творчестве прослеживается желание интерпретировать собственную судьбу сквозь призму официальной идеологии. Как она пишет в автобиографии, включенной в сборник стихов 1961 года, особой ее жизнь делает исключительно тот факт, что она выросла в «стране, где победила Октябрьская революция» [Алигер 1961: 5]. В поэме «Фотография» 1948 года интерес Алигер к значимости собственной жизни вытекает из желания доказать истинную благодать Провидения:

Ах, если бы догадался кто-то,
кому случилось рядом быть,
всю жизнь мою заснять на фото
и мне однажды подарить,
чтоб мне открылась в полной мере
судьба чудесная моя,
тот каждый миг, тот каждый берег,
где день за днем мужала я! [Там же: 103].

Желание Алигер представить свой образ в опосредованном виде, а также семантическое поле поэмы («высшая мера», т.е. расстрел) говорят о ее стремлении обнаружить свое «я» в жертвенном пространстве Зои. Алигер характеризует творческий процесс работы над поэмой как реализацию замысла через переживание смерти:

В этой работе я, пожалуй, впервые почувствовала себя профессионалом, уверенным хозяином материала, и это было чудесное чувство. Но я узнала и другое странное

⁴⁹ Жижек С. Как читать Лакана. URL: <https://psychoanalysis.by/wp-content/uploads/2018/09/%D0%A1%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D0%B9-%D0%96%D0%B8%D0%B6%D0%B5%D0%BA-%D0%9A%D0%B0%D0%BA-%D0%A7%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C-%D0%9B%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B01.pdf?189db0&189db0> (дата обращения: 30.11.2021).

и нелегкое ощущение: конец работы впервые в жизни не стал для меня праздником. <...> Только через несколько дней я пришла в себя и поняла, в чем дело: ведь меня тоже в сущности почти повесили [Там же: 25].

Исчезнувшее из поля зрения тело Зои вновь появляется в виде невротического симптома Алигер именно в тот момент, когда переживание рассказчицей смерти Зои возвращает к жизни скрытую «голую жизнь» героини. В поэме придается огромное значение дыханию: Зое не хватает дыхания, когда она добровольно вызывается идти на задание; дети крестьян, оказавшиеся свидетелями ее допроса, смотрят и не дышат; а рассказчица задает риторический вопрос: «Как могли дышать мы в этот час?», когда пытали Зою [Там же: 200, 203, 212]. Реализация желания рассказчицы «задохнуться вместе с Зоей» позволяет ее голосу через Зою слиться с идеологическим дискурсом, а та получает новую политическую жизнь — *bios* — через поэму Алигер: «Мне хотелось написать про Зою, // чтобы Зоя начала дышать» [Там же: 225].

Образ врага на суде и образ партизана-мученика подвергаются стилизации в официальном дискурсе. В то время как враг (раз)облачен и его обнаженное тело посрамлено и унижено, а затем вновь одето в нарочито шпионский наряд, тело плененного воина защищено оболочкой дискурса и не подвержено стыду или бесчестью благодаря спасительной силе слова. Шпион низведен до уровня «голой жизни», уничтожение которой может быть легко оправдано, а «голая жизнь» героя должна превратиться в «священную жизнь», неуязвимую для физического страдания и смерти.

Таким образом, на уровне нарратива собственный голос Зои, воспринимаемый как избыток «голой жизни» и сдерживаемый с помощью плотно сомкнутых губ, превращается в *bios*. Однако на уровне сюжета факт наличия мертвого тела требует от советского читателя готовности к двойственному восприятию: с одной стороны, чтобы жертва пыток обрела героический статус, нали-

чие тела является необходимым⁵⁰. С другой стороны, нарратив делает все возможное, чтобы скрыть реальность тела, неизменно заменяя его трансцендентным посылом. Обе цели были успешно достигнуты, о чем свидетельствует популярность данного сюжета в Советском Союзе после войны: Зоя была официально возведена в ранг советских святых; страница, посвященная Зое в «Рунете», сообщает, что в ее честь было названо два астероида, а писательница из Афганистана, выступающая против фундаментализма, в 2002 году посвятила русской героине свою книгу. Вместе с тем тело Зои стало предметом шутки, содержащей гендерный перегиб и привлекающей внимание не столько к чистому комсомольскому сердцу девушки, сколько к груди, в которой оно бьется: «Вот идет Зоя Космодемьянская. (Жестом разрывая блузку): “Стреляйте, гады!”»⁵¹ Не предполагается, что этот жест должен что-то обнажить, и действительно, обнажает он лишь женское тело. Возможно, это и есть избыток подлинно «голой жизни» Зои в своем абсолютном выражении и финальной ипостаси.

⁵⁰ Во время войны тело Зои было найдено и предано земле, а избыток ее «священной жизни» воплощен в различных монументах по всей России. В работах Э. Хэррис можно узнать об этих памятниках и том, как они отражают меняющееся отношение к войне, феминности, а также о культурных и политических преобразованиях с 1940-х годов вплоть до постсоветского периода [Harris 2011, 2012].

⁵¹ В советском нарративе о движении сопротивления данный жест, означающий праведный гнев, как правило, принадлежит пленному герою мужского пола. Очевидно, в этом случае он лишен потенциальных сексуальных интерпретаций (которые снизили бы торжественность идеологического жертвенного сюжета) в глазах типичного гетеросексуального советского читателя мужского пола.

Глава вторая

Устанавливая небесные границы

О похитителях самолетов, самоотверженных стюардессах и угонах самолетов в советской прессе, литературе и кинематографе

2 ноября 2002 года в газете «Лос-Анджелес Таймс» появилась заметка о судебном приговоре жителю Санта-Моники (штат Калифорния), до смерти забившему своего 77-летнего отца. Многие российские граждане увидели в этом событии свершившееся правосудие. Отец и сын, о которых шла речь в заметке, — Пранас и Альгирдас Бразинскасы — были печально известными преступниками, 22 годами ранее они угнали в Турцию самолет компании «Аэрофлот», рейс 224¹. Спустя примерно 10 минут после начала полета Пранас Бразинкас передал через бортпроводника Надежду (Надю) Курченко записку с требованием посадить самолет в Турции. Второй пилот рейса Сулико Шавидзе в статье, опубликованной в газете «Известия», описывает события следующим образом: «Надя влетела в пилотскую кабину, крикнула: “Нападение” — и стала закрывать дверь. Прозвучал выстрел. Надя упала, а в кабину ворвался мужчина лет пятидесяти. Он держал в руках обрез и кричал: “Турция, Турция!..”».

¹ 1970 Hijacker Convicted of Murdering Father / Los Angeles Times. 2002. November 2.

Пассажир Тамара Скоржевская, находившаяся в салоне самолета, так рассказывает о событиях:

Вслед за мужчиной, который бросился за стюардессой, с переднего места поднялся молодой человек лет двадцати и, достав из-под плаща обрез, закричал: «Не вставать! Иначе взорвем самолет», и он показал на гранаты, подвешенные к поясу. Бандит также скрылся в отсеке бортпроводников, захлопнув за собой дверцу. Все произошло очень быстро. Люди не сразу поняли, в чем дело. Оправившись от минутного замешательства, со своего места вскочили пассажиры. Они подбежали к двери салона и попытались ее отворить. В эту минуту раздался выстрел, и пуля, пробив дверь и задев одного пассажира, пролетела над головами пассажиров. А затем самолет куда-то провалился, потом завалился на один бок, потом на другой, снова провалился и так несколько раз. Это были страшные минуты...

Рассказ продолжает второй пилот:

Когда [командир корабля] Георгий Чахракия стал бросать самолет из стороны в сторону, бандит выстрелил в командира. Тяжело раненный, пилот потерял сознание. У бандита была очень выгодная позиция. Он стоял за нашими спинами и контролировал каждое наше движение. Чуть что — открывал огонь. Когда штурман Валерий Фадеев попытался было повернуться, он выстрелил в него. Любой выстрел мог не только ранить или убить кого-либо из нас, но вывести из строя самолет. А в салоне находилось 46 пассажиров. Дети, женщины... За их жизнь мы отвечали в первую очередь².

Самолет был посажен в Турции, а затем возвращен в Советский Союз вместе с пассажирами и оставшимися в живых членами экипажа. По решению турецкого судьи авиаугощники получили тюремный срок, но в 1974 году они попали под всеобщую амнистию, объявленную властями. В конечном итоге Бразинскасы

² Каджая В. Спасая жизнь людей // Известия. 1970. 18 окт. С. 4.

поселились в Соединенных Штатах, где местная литовская община сразу оказала им поддержку. Смертельно раненная бортпроводница Надежда Курченко была посмертно награждена орденом Красного Знамени, и в ее честь были названы астероид, советский танкер и горный пик. История получила широкое освещение в советской прессе, и в некоторых источниках этот угон самолета по ошибке назвали первым за всю историю существования Советского Союза³.

В действительности в СССР с середины 1950-х до конца 1980-х годов диссиденты, отказники и прочие недовольные режимом лица, желавшие уехать на Запад, угнали не один самолет. В период холодной войны эти угоны породили политические противоречия на международном уровне. Внутри страны они позволили вернуть к жизни «человека священного»: с помощью данного механизма режим стремился направить народный гнев на очерченный им самим круг лиц. Как было сказано выше, советская культура создала два варианта «человека священного»: самоотверженный герой и подсудимый на показательном суде. Оба персонажа родились в процессе дискурсивной практики периодических изданий и литературы сталинской эпохи, хотя их подобие можно обнаружить в православных традициях монашеской самодисциплины и публичного покаяния [Kharkhordin 1999: 212, 251]. Официальная медийная репрезентация угонов лишь актуализировала эти более ранние мотивы, также встречавшие понимание в массовой культуре того периода. В свою очередь, государство использовало примеры открытого неповиновения, чтобы консолидировать опосредованную символами связь с народом. Когда два угона самолетов привели к гибели молодых женщин-бортпроводников, эти трагедии создали предпосылки для возрождения в советских медиа канонического ритуала, который — наряду с репрезентациями пилотов и бортпроводников в народной культуре — анализируется в настоящей главе.

³ Mikhailov A. USA gave shelter to USSR's first air terrorists // English Pravda. 2012. 15 December. URL: https://english.pravda.ru/russia/122458-usa_ussr_brazinskas/

В рамках данной дискуссии рассматривается выдвинутое мной положение о том, что метафорическая репрезентация священной жертвы занимала центральное место в советском дискурсе, но и на позднем этапе, когда война и массовые репрессии были уже позади, эта репрезентация сохранила актуальность. Механизм актуализации сюжета «человека священного» опирался на самодисциплину и контроль и был неотъемлемой частью культуры сталинизма с ее постоянным требованием героического самопожертвования граждан в труде и на войне, а также с ее паранойальной заикленностью на врагах, которые прячутся повсюду и требуют разоблачения. Когда после революции молодое государство было под угрозой гибели или когда Советский Союз подвергся нападению во время Великой Отечественной войны, подобный бдительный надзор за собой и другими еще можно было как-то оправдать. Однако многие рассматриваемые ниже элементы этого ритуалистического дискурса сохранились после войны и публичного разоблачения культа личности Сталина и продолжали использоваться для описания и интерпретации различных кризисных ситуаций.

Хотя угоны самолетов были всего лишь отчаянными попытками прорваться сквозь железный занавес, официальные медиа, как это ни парадоксально, изображали воздушный терроризм как нападение, по масштабу соизмеримое с военными действиями. Небо — удачная метафора, говорящая о проницаемости границ, при полете они невидимы, их можно пересечь, даже не осознавая этого. Поскольку относительная распространенность угонов самолетов указывает на символическую уязвимость границ, официальные медиа заняли оборонительную позицию и стали отстаивать нерушимость государственных границ в небе, требуя экстрадиции угонщиков и наделяя убитых бортпроводниц, прообразом которых были пленные партизаны времен Великой Отечественной войны. В свою очередь, способ репрезентации преступников в медиа находит аналоги в советском дискурсе, сопровождавшем показательные суды 1930–1940-х годов.

Тот факт, что данное нарушение советских границ происходило в воздухе, актуализировал культурно обусловленные ассо-

циации с полетом как символом освоения пространства и героизма. Воскрешая гибристический мотив, традиционно ассоциирующийся с попытками человека научиться летать, официальная советская культура настойчиво пыталась придать полетам идеологическую значимость⁴. К. Кларк связывает репрезентацию полетов в советском кинематографе с середины до конца 1930-х годов с понятием «возвышенного», восходящего к идее «драматической вертикальности», вызывающей «ощущение тревоги и опасности» [Кларк 2018: 390–391]. Кроме того, она отмечает, что сюжет этих фильмов продиктован «духом господства» и что советская территория изображена в них как завоеванная, картографированная империя [Там же: 415]. Э. Уиддис также утверждает, что в середине 1930-х годов панорамные планы, снятые с верхней точки, пришли на смену монтажным приемам ранних советских фильмов, став символом освоения и господства над огромными просторами страны [Widdis 2003: 129–130, 141]. Кроме того, важность государственных границ подчеркивается произошедшим в официальном нарративе переносом акцента с мировой революции на «социализм в отдельно взятой стране». Как поясняет Уиддис, «символ границы делает политические и моральные ценности частью кода, применяемого на конкретной территории» [Там же: 144]. Поэтому неудивительно, что угоны самолетов были драматизированы и преувеличены; они также имели воспитательное значение, демонстрируя примеры героического поведения и транслируя идеологические ценности с помощью упрощенных понятий добра и зла.

Особое идеологическое значение полетов в постсталинской культуре ясно прослеживается в космическом полете Юрия Гагарина, благодаря которому, согласно Е. Я. Марголиту, возросло доверие к программе Н. С. Хрущева, предложенной на XXII Съез-

⁴ Гибрис в своем негативном значении может служить объяснением действий угонщиков, особенно в тех случаях, когда попытка угона провалилась (например, попытка угона самолета семьей Овечкиных).

де КПСС в 1961 году и обещающей наступление коммунизма в ближайшие 20 лет:

Выход человека за пределы земного пространства, давший возможность увидеть всю планету как бы единым кадром, уже сам по себе порождает новое восприятие пространства. Но не менее важно, что этот полет воспринимался как результат усилий всех предшествующих десятилетий, с одной стороны, и победоносное завершение послевоенной эпохи со всеми ее тяготами — с другой. Можно утверждать, что именно полет Гагарина обусловил восприятие вслед за тем опубликованной Программы КПСС как абсолютно реального и убедительного документа [Марголит 2002а: 88].

Героическое освоение космоса — нового рубежа — обуславливает неизменную релевантность «хронотопа возвышенного» [Кларк 2018: 424], который К. Кларк связывает с репрезентациями полета в 1930-х годах. Однако репрезентации полета позднесоветского периода отличаются тем, что в них полет представлен через хронотоп порога; это предельная пространственно-временная точка, в которой главный герой переживает бедствия, не только меняющие его жизнь, но и проявляющие его истинное «я»⁵. С точки зрения М. М. Бахтина, «самое слово “порог”... сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог)». Поэтому полет создает подходящий контекст для превращения обычного гражданина в героя⁶.

⁵ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. URL: <http://www.info-lib.info/philol/bahtin/hronotop1.html> (дата обращения: 25.11.2021). Бахтин определяет это явление как «хронотоп кризиса и жизненного перелома» [Там же].

⁶ В 1967 году на борту космического корабля «Союз-1» произошла подобная неожиданная трансформация. Запуск был приурочен к торжествам по случаю 1 Мая и не мог быть отложен, несмотря на многочисленные проблемы с оборудованием. Неясно, был ли Л. И. Брежнев осведомлен о рисках, поскольку несколько человек, пытавшихся довести информацию до высшего командования, были быстро переведены на другие должности. При этом космонавт В. М. Комаров знал о дефектах корабля и боялся, что может

После войны истории об угонах самолетов и других катастрофах в воздухе повысили общественный интерес к подвигам. В официальной культуре продолжало насаждаться мнение, что любой гражданин может реализовать свой героический потенциал. Благодаря прославленным в медиа героям войны получила широкое распространение практика «индивидуальной самоподготовки»; как отмечает О. В. Хархордин, «в 1940–1950-е годы по этой теме было защищено порядка 50 диссертаций» [Kharkhordin 1999: 237–238]. Согласно проведенному в 1976–1978 годах опросу общественного мнения, важную роль «в формировании нового советского человека» играли коллективы, назидательные романы, средства массовой информации, а также официальная литература по самоподготовке. Подражание героям считалось важной составляющей самодисциплины [Там же: 240–241]. Одним из первых изображений, напечатанных в журнале «Юность», была фотография замученной партизанки Зои Космодемьянской, а рядом — фото В. И. Ленина, сдающего выпускные экзамены в Санкт-Петербургском университете [Там же: 239]. Хархордин подчеркивает: хотя после войны возрос интерес к героическому поведению, возможностей для его реализации в мирное время было не так много, и это позволило переключиться на борьбу с эгоизмом, жадностью и мелкобуржуазными ценностями, то есть пороками, более свойственными повседневной жизни [Там же: 240]. Поскольку возможностей для очищения в повседневной жизни не было, идеальный советский человек самосовершенствуется, «верша малый внутренний суд над своими внешними поступками», тем более что именно дела, а не мысли или чувства, были одновременно и целью, и мерилom личностных трансформаций в постсталинскую эпоху [Там же: 246, 251, 255]. Более того,

не вернуться из полета, но предпочел не отказываться от миссии ради защиты своего дублера Юрия Гагарина, первого человека в космосе. Сотрудники Агентства национальной безопасности США прослушивали обмен сообщениями между Комаровым и Центром управления полетами, они записали его «крики ярости и негодования во время трагического падения и то, как он навечно проклинал [sic!] людей, посадивших его в халтурно сделанный космический корабль» [Dorman, Bizony 2011: 200].

возможность проявить себя (проявить — получить видимое изображение, запечатленное на пленке), как правило, представив себя на суд общественности или совершив подвиг, считалась одной из привилегий человека, живущего в советском коллективе [Там же: 177]. В контексте заинтересованности граждан в развитии своего «я» мотив освоения космоса приобретает особую важность.

Угоны самолетов, которые привели к гибели молодых советских женщин, благонадежных с классовой и политической точек зрения, вызвали особый резонанс в официальной прессе, которая много писала об их жизни, преданности Советскому Союзу и проникновенно оплакивала их безвременный уход. Например, гибель бортпроводницы Надежды Курченко во время успешного угона советского пассажирского самолета Пранасом и Альгирдасом Бразинскасами спровоцировала актуализацию двух сюжетов, связанных с «человеком священным», а именно: дискурс обвинений, известный нам из медийной репрезентации показательных судебных процессов, а также героический дискурс канонизации погибших в плену партизан. Через две недели после инцидента, повлекшего гибель Надежды Курченко, была совершена еще одна попытка угона самолета в Турцию, но она обошлась без человеческих жертв и получила гораздо меньше внимания в прессе, несмотря на то что угонщиков, в отличие от Бразинскасов, вина которых была гораздо более тяжелой, экстрадировали для суда в Советский Союз.

Для испытания, с которым Надежда столкнулась в небе, было найдено удачное сравнение: девушка в итоге сдала жизненный экзамен вместо вступительного в университет, к которому она в то время готовилась. «Никто не знал, даже Надя, какой экзамен сдаст она во время этого полета»⁷. В главе, посвященной «человеку священному» военной эпохи, обсуждается сходство имени Зои и *zoé*, под которым понимается подлинно «голая жизнь», продолжающаяся как после физической смерти индивида, так и после того как официальный дискурс превратил ее в *bios*. Надя,

⁷ Короткая, но яркая жизнь // Правда. 1970. 18 окт. С. 6.

с другой стороны, становится символом надежды на непреходящий характер советских ценностей и воспринимается самоотверженной преемницей Зои. Автор следующим образом заканчивает свою статью в газете «Известия»: «Товарищ Теодор Нетте, дипкурьер двадцатых годов. Александр Матросов, солдат Великой Отечественной. Надежда Курченко, стюардесса наших дней. Проходят годы, меняются люди, но остается неизменным одно: наш нестигаемый характер»⁸. Данное утверждение постоянно подкрепляется примерами того, как пассажиры, рискуя жизнью, помогают ближним: двое пассажиров попытались взломать дверь кабины экипажа; пилот решил посадить самолет в Турции, уступив требованию угонщиков в обмен на безопасность пассажиров на борту; врач стала донором для раненого пилота, когда выяснилось, что у них общая группа крови. В стихотворении «Стюардесса», опубликованном в номере «Правды» от 30 октября, Надя, решаясь противодействовать налетчикам, думает о двух знаменитых героях Великой Отечественной войны: это летчик Николай Гастелло, выполнивший таран вражеской автоколонны ценой собственной жизни, и солдат Александр Матросов, закрывший своим телом амбразуру немецкого дзота⁹. В следующем месяце в газете «Правда» появляются два стихотворения по случаю годовщины смерти Зои Космодемьянской: «Свет Родины» и «Петрищево» — последнее по названию деревни, где погибла партизанка¹⁰. Образы, использованные в стихотворениях о Наде и Зое, во многом перекликаются: отрешенность героини накануне казни/испытания; долгий взгляд в «родное» небо и на русскую природу, прощание с матерью¹¹. Степень сближения данной си-

⁸ Каджая В. Спасая жизнь людей // Известия. 1970. 18 окт. С. 4.

⁹ Каменная Г. Стюардесса // Правда. 1970. 30 окт. С. 3.

¹⁰ Мельников Ю. «Свет Родины» и «Петрищево» // Правда. 1970. 28 нояб. С. 3.

¹¹ Это кажется особенно странным в случае с Надей, которая выросла в детском доме, несмотря на то что ее мать была жива и здорова и даже давала интервью газете «Правда». Лебанидзе Г. Прощание с Надей // Правда. 1970. 17 окт. С. 6. Сентиментальный характер этих мотивов пересекается с культом матери в русской криминальной культуре.

туации, как ее изображают медиа, с событиями Великой Отечественной войны прослеживается в реакции боевого командира эскадрильи, слова которого приводит газета «Правда»: «Очень тяжело терять боевых товарищей. А сейчас мне кажется, и не только мне, как будто я потерял члена семьи. Мы всегда будем помнить Надю Курченко»¹².

Газеты изображают Надю как безупречного советского гражданина; в первой статье, опубликованной в «Правде» в связи с угонем самолета, автор называет девушку комсомолкой¹³. После смерти Нади подруги восхищаются ее характером: она была жизнерадостная, приветливая, любила петь и читать стихи со сцены, играла в волейбол в региональной команде «Аэрофлота». Для решения вопроса о причислении ее к лику советских святых важнее то, что она была юная («ей еще не было и двадцати лет»), незамужняя (получила письмо от жениха накануне последнего для нее вылета, где он сообщал о своем намерении вскоре сыграть свадьбу и забрать ее с собой) и, кроме того, ее мужество уже ранее испытывалось в жестких условиях¹⁴. Иногда жизнь подражает искусству. Когда во время одного из предыдущих полетов Нади у самолета загорается двигатель, Надя сохраняет спокойствие и помогает пассажирам, в точности как бортпроводник Наташа, героиня пьесы Э. С. Радзинского «104 страницы про любовь» [Радзинский 1964] и фильма «Еще раз про любовь»¹⁵, снятого в 1968 году по этой пьесе: «Надя не растерялась, все время была с пассажирами, успокаивала их, ничем не выдавая тревоги. Благодаря ее самообладанию не произошло паники. Все обошлось благополучно»¹⁶. В пьесе бортпроводнице Наташе не

¹² Короткая, но яркая жизнь // Правда. 1970. 18 окт. С. 6.

¹³ К нападению на советский самолет // Правда. 1970. 17 окт. С. 6.

¹⁴ Короткая, но яркая жизнь // Правда. 1970. 18 окт. С. 6.

¹⁵ Мелодрама. Реж. Г. Натансон. Мосфильм. 1968. — *Примеч. ред.*

¹⁶ Короткая, но яркая жизнь // Правда. 1970. 18 окт. С. 6. Примечательно, что Наташа из пьесы Радзинского несколько раз повторяет, что «главное — выдержка», но, в отличие от Зои, у Наташи нет внешних врагов, просто она работает над своим характером [Радзинский 2004: 130].

повезло: при первом «обязательном» испытании характера она погибает, спасая пассажиров [Там же: 129].

В газете «Известия» используются тропы, характерные для военного героического дискурса, которые помогают представить Надю идеальной дочерью советского народа: ее неповиновение проявляется в том, что она не хочет выдавать свой страх, как Зоя Космодемьянская не выдавала своей боли во время пыток. На примере Нади автор статьи заявляет о советских ценностях, приписывая их народу в целом, а истоки мужества этого народа он ищет в его прошлом: «Люди стойко держались перед лицом опасности на борту самолета. Маленькое пространство и большой экзамен. Никто не дрогнул. Нет необходимости вновь искать корни такого мужества. Они — в нашей социалистической родине, защищая которую братья моих матери и отца, а также сыны, братья, сестры и отцы многих из нас встретили героическую смерть»¹⁷. Действия Нади интерпретируются как отпор военному противнику: «Перед нами встает образ нашей молодой современницы. Она прожила очень короткую жизнь, и она вовсе не готовилась к подвигу. Но когда пробил час испытания, Надя, не задумываясь, преградила путь врагу»¹⁸. Следует обратить внимание на то, что угонщики изображаются как «враги», хотя было бы точнее сказать «преступники»; это возвращение к военной теме, которая позволяет воскресить сюжет о партизанах, противостоявших нацистам. Статья, в которой звучит патриотический призыв, прибегает к пафосу военной пропаганды: «И точно так же любой советский человек, не раздумывая, бросится навстречу опасности, как это сделала Надя, потому что нет ничего более дорогого и священного, чем Родина»¹⁹.

Еще один мотив, который роднит дискурс сталинских времен с репрезентацией героических бортпроводников, — это непосредственное соседство естественного и искусственного. Антропоморфизм — общая характеристика всех репрезентаций поле-

¹⁷ Каджая В. Спасая жизнь людей // Известия. 1970. 18 окт. С. 4.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

та, а упоминание природы говорит о попытке персонификации Родины и наводит на мысль, что только естественное является нормальной средой, в которой живет (воображаемое) большинство. Например, в статье, опубликованной в «Правде», автор говорит о дожде, который шел в день похорон Нади, и тем самым создает образ Родины-матери, оплакивающей свое погибшее дитя. В то время как полет ассоциируется с чистотой, сокрытие чего-либо представлено как нечто неестественное и напоминает обвинения в «двурушничестве» во время показательных судебных процессов. В письме учителя старшей школы Некрасовой в газету «Известия» угонщики самолета изображаются как противники естественного порядка, скрывающие свои «темные планы»: «Этих преступников надо судить на земле, которую они осквернили своим притворным существованием»²⁰. Более того, автор письма отрицает принадлежность Бразинских к человеческой расе, называет их «змеями», что способствует актуализации элементарной оппозиции высокого и низкого, небесного и земного²¹. Подобная анимализация врага, характерная для показательных процессов и выражающаяся в изображении врага как волка в овечьей шкуре, также встречается в статье о Наде, напечатанной в газете «Известия» под заголовком «Короткая, но яркая жизнь»: «Бандит поставил ногу на тело девушки и направил оружие на экипаж: “Турция! Турция!”! Его сообщник, оцетинившись обрезом, угрожал пассажирам гранатами: “Мы взорвем самолет!”»²².

По соседству с образом Нади, самоотверженной мученицы, приемницы Зои и других героев войны, на страницах газеты появляется вражеский образ, в котором угадываются элементы дискурса насилия, отсылающие к репрезентации показательных судебных процессов. В статье «Правды», сообщающей об инциденте, нападавшие названы «бандитами» и «отщепенцами», а в другой статье на той же странице Пранас Бразинскас характе-

²⁰ Некрасова Т. Бандитов — к ответу // Известия. 1970. 19 окт. С. 6.

²¹ Там же.

²² Короткая, но яркая жизнь // Правда. 1970. 18 окт. С. 6.

ризуется как «мразь», неблагодарный сын, алчный негодяй, садист, нечистый на руку и осужденный за торговлю на черном рынке²³. Хотя, как и в рассказе о Зое, нарратив не содержит натуралистического описания женского тела, в нем используется — на этот раз применительно к Наде — характерный для разоблачительного дискурса 1930-х годов метонимический образ коллективного сердца народа как источника глубочайших коммунистических убеждений: «Пуля застряла в груди девушки как раз в том месте, где она носила комсомольский билет»²⁴. В 1970 году октябрьские выпуски «Правды» пестрят заголовками, напоминающими названия статей о судебных процессах, например: «Бандиты должны ответить»; «Нет жалости убийцам!»; «Судить бандитов должен народ»; «Советский суд бандитам»; «Народ требует: повесить убийц!»; «Темные махинации эмигрантских отбросов»; «Политическая перепалка из-за преступников» и т. д. Мелодраматический налет в духе 1930-х годов угадывается в статье, передающей слова матери Пранаса Бразинскаса: «Проклинаю своего сына, мать с горечью вспоминает внука, морально разложившегося под влиянием своего отца» [Кларк 2018]²⁵. Дискурс насилия и резкие выражения, встречающиеся в обличительных статьях, казалось бы, оправданы горем, вызванным гибелью Нади, его выражение мы находим на тех же самых страницах — наподобие того, как в 1930-х годах высказывания, изобличающие врагов народа, были расположены по соседству со словами поддержки в адрес режима.

Парадокс заключается в том, что в процессе обращения к властям Соединенных Штатов с целью получения политического убежища угонщики описывали свою жизнь в Советской Литве в терминах виктимизации. После краткосрочного тюремного заключения в Турции отец и сын жили в Канаде и Венесуэле, а затем во время пересадочного рейса вышли из самолета в Нью-Йорке и растворились в толпе. У Пранаса было две судимости, которые активно обсуждались в советских газетах. Однако в его

²³ Там же; Распевин К. Бандиты с обрезам // Известия. 1970. 18 окт. С. 6.

²⁴ Распевин К. Бандиты с обрезам // Известия. 1970. 18 окт. С. 6.

²⁵ Народ требует выдать убийц // Правда. 1970. 23 окт. С. 6.

ходатайстве о предоставлении убежища рассказывается неправдоподобная история литовского патриота и отважного партизана, который жил в лесу, боролся против оккупационных советских и немецких войск, попал в плен к русским; подвергался пыткам в тюрьме на Лубянке; бежал из сибирского ГУЛАГа; стал лидером литовского сопротивления; был арестован и снова подвергся пыткам; был освобожден, затем арестован повторно, после чего снова бежал; наконец, ему удалось вывезти сына из России с помощью угона самолета, подготовленного при содействии литовского подполья.

В автобиографии Пранаса, опубликованной в американской газете *Spokane Daily Chronicle*, его пытки описаны в ярких подробностях, а отказ выдавать информацию делает из него не только пленного советского партизана, но и «человека священного» из военного дискурса: «Они держали его голову под водой и угрожали убить; вгоняли под ногти раскаленные иголки и пропускали электрический ток через его ступни. “Но я все повторял эти роковые для меня слова, — писал Бразинкас. — Не знаю! Я ничего не знаю!” Даже во сне повторяю я эти слова»²⁶. Хотя вначале Служба иммиграции и натурализации США арестовала Бразинкасов, им разрешили остаться в Соединенных Штатах, а в 1983 году предоставили гражданство. Так они стали Фрэнком и Альбертом Виктором Уайтами. Подобный поворот событий был обусловлен, помимо всего прочего, политикой холодной войны, сочувствием общественности и поддержкой литовской диаспоры в Америке. Последняя взяла на себя труд по предотвращению еще одной опасной ситуации. В 1970 году литовский моряк Симас Кудирка совершил неудачную попытку побега с советского судна, перепрыгнув на палубу корабля Береговой охраны США в Бостонской бухте²⁷. Кудирку

²⁶ Anderson J., Whitten L. U. S. Said Seeking to Deport Soviet Duo Facing Execution // *Spokane Daily Chronicle*. 1977. August 30. P. 4.

²⁷ Rein R. K. He Risked His Life to Leave Russia; Now Simas Kudirka Faces Trial in His Adopted U. S. // *People*. 1980. October 13. URL: www.people.com/people/archive/article/0,20077612.00.html (в настоящий момент ресурс недоступен).

вернули на советское судно, он был приговорен к 10 годам лагерей в Сибири, но впоследствии выяснилось, что его мать родилась в Бруклине. В 1974 году ему разрешили въезд в США и предоставили американское гражданство. Кудирка стал анти-советским политическим деятелем, а его история сплотила иммигрантскую диаспору и помогла убедить правительство США сделать все, чтобы не допустить появления новых мучеников²⁸. Этот пример свидетельствует о том, что дискурс жертвы был эффективным средством пропаганды и в Советском Союзе, и за рубежом, пусть даже его сфера воздействия ограничивалась преимущественно советским населением в широком смысле слова²⁹.

Еще одна попытка угона пассажирского самолета, которая привлекла огромное внимание, известна как дело «Семи Симеонов». Так назывался популярный джазовый ансамбль, состоявший из членов многодетной семьи Овечкиных, проживавших в сельской местности. Заглавие статьи, опубликованной в «Правде» и подробно описывающей историю угона, включает расхожую метафору разоблачения в духе показательных процессов: «Симеоны сбрасывают маску»³⁰. Хотя в разгар холодной войны для идеологии государства были вредны любые попытки советских граждан сбежать из страны, случай «Семи Симеонов» был особенно компрометирующим, поскольку группу часто выставляли как имеющую самобытный русский талант и однажды даже отправили в турне в Японию, где, как утверждает автор статьи,

²⁸ Sivadas V. The Brazinskas Affair // National Telegraph. 1977. September 7.

²⁹ Фильм 1972 года «Угонщик самолетов» (Skyjacked) с Чарлтоном Хестоном в главной роли повествует о мире, в котором две сверхдержавы сотрудничают с целью обезвредить обезумевшего угонщика. Угнанный самолет приземляется в Москве, и пока врачи оказывают помощь пассажирам и раненому капитану, солдаты Красной армии пристреливают предателя, пытавшегося получить убежище в Советском Союзе.

³⁰ Ермолаев В., Волинский Н., Черненко А. Симеоны сбрасывают маску // Правда. 1988. 11 марта. С. 8.

Симеоны соблазнились «роскошью» капиталистической жизни: «В ноябре “Семь Симеонов” побывали в Японии вместе с делегацией Иркутского городского Совета. Непомерная похвала, по-видимому, вскружила им голову — Овечкины стали мечтать о “красивой” жизни за рубежом. Чего же им не хватало? У них была работа, которую они сами выбрали, они занимали две трехкомнатные квартиры, у них был дом»³¹. В медийном освещении истории Овечкиных прослеживается обеспокоенность правительства снижением идеологического влияния на группу населения, которая традиционно считалась лояльной. В характеристике старшего сына, полученной им в армии, говорится, что он морально устойчив и благонадежен³². Авторы документального фильма «Жили-были “Семь Симеонов”», а также художественного фильма времен перестройки «Мама» об угоне самолета винят в трагедии отчаянную ситуацию советских людей и демонстрируют, что тревога правительства не была беспочвенной. Беспокойство по поводу возникшего идеологического вакуума особенно усилилось в конце 1980-х годов, незадолго до краха страны. Оно прослеживается в зацикленности официального дискурса на идее контроля над советским небом:

Только невежественный человек подумал бы, что самолет парит над его головой в безграничном небе сам по себе. Нет, движением на «воздушных мостах» непрерывно руководят, их направляют. Уже через несколько минут внимание всех инспекторов из Министерства гражданской авиации было приковано к рейсу 85413³³.

Согласно данной статье, даже угон самолета не может помешать советскому планированию: «Кстати, ни одного сбоя не

³¹ Там же.

³² Жили-были «Семь Симеонов». Документальный фильм. Реж. В. Эйсер, Г. Франк. 1989. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dx8r7Y-r0Tc> (дата обращения: 29.11.2021).

³³ Ермолаев В., Волынский Н., Черненко А. Симеоны сбрасывают маску // Правда. 1988. 11 марта. С. 8.

произошло в реализации графика полетов в воздушном пространстве страны»³⁴.

Символично, что угонщики и экипаж борются за то, кому определять курс самолета, ведь слово «курс» часто используется для обозначения платформы партии, а в статье под заголовком «В небе» подчеркивается, что курс оставался неизменным в процессе переговоров с угонщиками: «Ситуация менялась каждую минуту. Но одно оставалось неизменным — план полета. И дислокация на борту также не изменилась: экипаж не позволил бандитам попасть в кабину пилота»³⁵.

Характер бортпроводника Тамары Жаркой, застреленной во время этой трагедии, прорисовывается с помощью героических мотивов дискурса Великой Отечественной войны, а также спонтанно возникающих ассоциаций с естественной средой в духе героического соцреализма: «Она страстно любила небо. Еще будучи студенткой, каждый год она в течение двух месяцев летала бортпроводницей»³⁶. Незадолго до этого она была принята в Коммунистическую партию, и, как объясняет ее подруга в конце статьи, лично значимым героем для нее была Надежда Курченко: Тамара связана с Надеждой так же, как и Надежда была связана с Зоей. Главной чертой характера Тамары является самообладание. Оно присуще и членам экипажа, в том числе самому командиру самолета, который благодаря «колоссальному самообладанию» противостоит порыву броситься в схватку с «бандитами», чтобы помешать им ворваться в кабину пилота³⁷.

Тамара родилась в семье авиаторов: ее отец был пилотом, мать — бортпроводником. В контексте фильмов про авиацию, таких как «Экипаж»³⁸, где героическая бортпроводница является внучкой пилота, жажда неба подается практически как наследственная черта, позволяющая говорить о символическом родстве

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же.

³⁸ Фильм-катастрофа. Реж. А. Митта. Мосфильм. 1979. — *Примеч. ред.*

персонажа с Валерием Чкаловым, Алексеем Стахановым³⁹ и другими ведущими героями соцреализма — членами одной семьи, существующей в идеологическом пространстве советского дискурса. Согласно канонам военного героического дискурса, жертва Тамары изображается как ее победа: «Но она смогла сделать больше — одержать психологическую победу над бандитами», сумев убедить их в том, что самолет необходимо посадить на советской территории для дозаправки⁴⁰. Как и Зоя, Тамара становится «пленницей» угонщиков; она противостоит преступникам от лица всего советского экипажа, пока ее старшие товарищи находятся в кабине, вне досягаемости для Овечкиных.

Репрезентация этого угона в медиа основана на традиционной символической оппозиции высокого и низкого. В газете «Правда» говорится о том, что следователи продолжают поиск сообщников, которые помогли Овечкиным пронести на борт самолета оружие и взрывное устройство. При этом экипаж и непосредственные свидетели трагедии «в небе», как правило, буквально выше подозрений. Поэтому заместитель министра Гражданской авиации СССР И. Ф. Васин, согласно газете, заявляет, что правительство уверено в «своих» людях на борту самолета⁴¹. В целом сюжет канонизации берет верх над мотивом поиска виновных, и наиболее серьезные обвинения «Правды» в адрес Овечкиных заключаются в том, что семья не испытывала благодарности правительству за предоставленные ей привилегии и что Овечкины — семья пьяниц, одержимых «духом стяжательства». Советский дискурс насилия пронизывает статью и привносит в нее нарочито эмоциональное звучание, характерное для репрезентации показа

³⁹ В. П. Чкалов — советский летчик-испытатель, комбриг, Герой Советского Союза. Командир экипажа самолета, совершившего в 1937 году первый беспосадочный перелет через Северный полюс из Москвы в Америку. А. Г. Стаханов — советский шахтер, новатор угольной промышленности, основоположник Стахановского движения, Герой Социалистического Труда. — *Примеч. ред.*

⁴⁰ Ермолаев В., Волынский Н., Черненко А. Симеоны сбрасывают маску / Правда. 1988. 11 марта. С. 8.

⁴¹ Там же.

тельных судебных процессов: «Давайте оставим в покое мотивы, которые руководили преступниками. Но вот вопрос, который *бьет наотмашь* [курсив авт.]: как они умудрились пронести оружие в самолет?»⁴². Таким образом, дискурс насилия продолжает определять способ существования «человека священного», несмотря на то что в этом эпизоде позднесоветской истории упор перенаправлен на некомпетентность властей, которая вскоре станет постоянным рефреном дискурса перестройки.

На фоне широкого освещения угонов самолетов в печати авиация в это время становится весьма популярной темой и в художественной литературе. Эта тенденция развивалась одновременно с постепенным увеличением объема воздушных торговых перевозок в Советском Союзе после войны, а в 1960-е годы, когда самолет стал «главным видом транспорта», тема авиации завоевала важное место на страницах изданий [MacDonald 1975: 27]. Многие элементы газетного нарратива, такие как самообладание, героическое самопожертвование, антропоморфизм, также можно найти в литературных и кинематографических произведениях. Однако вместо того чтобы изображать мужчин-пилотов «людьми высшего порядка», как это было при Сталине, когда летчики олицетворяли идею возвышенного, более поздние нарративы выводили на передний план женщин-бортпроводников, которые, преимущественно благодаря собственной самоотверженности, преподавали урок тщеславному, непомерно самоуверенным героям-мужчинам.

Один из наиболее популярных мотивов в литературе и кинематографе — это изображение полета как лиминального опыта, приводящего к личностной трансформации и помогающего герою проявить свое истинное «я». В пьесе Радзинского «104 страницы про любовь», по которой четырем годами позже был снят фильм под названием «Еще раз про любовь», полет изображен в качестве наиболее сурового испытания на прочность, но это и есть уникальная возможность «проявить себя» [Kharchordin 1999: 177]. Сюжет пьесы развивается вокруг отношений между двумя героями:

⁴² Там же.

бортпроводницей Наташей и физиком Евдокимовым, который постоянно рискует жизнью, проводя на работе научные эксперименты, сопряженные с большой опасностью. Пьеса Радзинского написана в духе проникнутого надеждой идеализма, и в то же время ей не чужда направленность внутрь, характерная для таких работ эпохи оттепели, как вышедший в 1964 году кинофильм Марлена Хуциева «Застава Ильича», который позже получил второе название — «Мне двадцать лет». Встретившись в ресторане, где молодежь слушает стихи и джаз, Наташа и Евдокимов сразу же вступают в своеобразные отношения, проверяя и признавая достоинства друг друга, при этом каждый ожидает, что другой проявит себя и искоренит в себе даже малейшую неискренность. Например, Евдокимов просит Наташу не лгать ему, а она начинает оценивать правдивость каждого своего слова. Эта стратегия оставляет ее безоружной, когда Евдокимов проявляет самые заурядные романтические намерения и спрашивает, хочет ли она, чтобы он ее поцеловал. Солгала она ему только один раз — когда рассказала, что у нее был роман с одним летчиком; для Евдокимова это проверка: если он действительно ее «друг» (в идеалистическом, платоническом смысле), а не ревнивый любовник, он этому не поверит. Согласно Хархордину, двое любовников стремятся «познать себя, познавая другого, — весьма распространенный способ самопознания» [Там же: 242].

Важно, что в центре истории не мужчина-летчик, а женщина-бортпроводник, поскольку ее пример — как пример Зои во время войны — должен пристыдить мужчин, которые, дескать, не смогли ее защитить и которые теперь должны попытаться повторить ее подвиг. Как и смерть Зои, гибель Наташи скрыта из вида, мы узнаем, что она умерла, когда выпускала пассажиров из горящего самолета, и не видим ран на ее теле, а лишь догадываемся о них. Это проявление своего «я» на деле, по сути, ставит точку в ее игре с Евдокимовым (победила она), поскольку жертва — высшая цель этой игры [Там же: 239]. Смерть героини воскрешает память о войне и придает важный смысл происходящему. В то же время кажется, что личная и профессиональная жизнь героев навлекает на них опасность. С точки зрения эпистемологии

Наташа с самого начала — человек «более высокого порядка» [Clark 2000], а Евдокимов приобретает самосознание через нее в тот момент, когда она возводит его в ранг «гражданина неба», подарив ему значок с изображением орла, обязательный атрибут формы бортпроводника. Это отличает Наташу от других героинь кинематографа, которые играли второстепенную роль, выступая в качестве трофея или источника вдохновения для влюбленного в них летчика, а иногда, особенно в фильмах сталинской эпохи, его нравственного компаса.

Полет, символизирующий опыт личностной трансформации, также становится мотивом многочисленных произведений, посвященных жизненно важным культурным вопросам пост-сталинской России. В кинофильме эпохи оттепели «Последний дюйм», снятом по мотивам рассказа Дж. Олдриджа, неожиданным образом переключается ряд мотивов: американский послевоенный социальный кризис, восстановление в СССР после травмы, нанесенной войной, а также разоблачение Н. С. Хрущевым культа личности И. В. Сталина в 1956 году. В «Последнем дюйме» сюжет строится вокруг отношений между Беном, потерявшим работу летчиком средних лет, и его десятилетним сыном Дэви, которого Бен взял с собой в Египет, после того как мать мальчика бросила их⁴³. Фильм косвенно вызывает у зрителя антикапиталистические чувства, которые наиболее явно выражаются в заглавной песне М. Вайнберга и М. Соболя «Какое мне дело до всех до вас?» об отчуждении простого американца. Героический пафос картины выражается в проявлении стойкости и готовности преодолевать трудности: во время подводных съемок для телекомпании Бен оказывается ранен в результате нападения акул. Это происходит в уединенной бухте, где их бы никогда не нашли, поэтому Дэви приходится самому сесть за штурвал небольшого самолета. В фильме сохраняется традиционная для кинематографа сталинской эпохи пространственная репрезентация низкого и высокого: нападение акул, например,

⁴³ Впрочем, в рассказе родители Дэви не живут вместе, в чем и состоит основное отличие фильма от оригинального произведения.

происходит под водой, а личностная духовная трансформация — в небе. Природа изображена здесь как враг и своей ненасытной жадностью напоминает капиталистическое общество. Акулы — «самое отвратительное зрелище, какое он [Бен] видел в жизни» [Олдридж 2011: 223]. Они напоминают представителя журнала, который убеждает Бена согласиться на эту опасную работу и предлагает мизерную оплату, которой недостаточно, чтобы нанять нужных помощников.

Как и многие фильмы эпохи оттепели, «Последний дюйм» — это история о ребенке, перевоспитавшем своего отца. Причем именно в воздухе мы наблюдаем, как суровый и безразличный Бен переживает личностную трансформацию и начинает испытывать перед Дэви глубочайшее восхищение. В фильме мальчик представляет себя в роли отца и относится к воображаемому Бену лучше, чем сам Бен относится к нему (например, Дэви, в отличие от своего отца, не стал бы волноваться, если бы того стошнило в кабине самолета, и т. д.). Разместив раненого Бена в кабине самолета, Дэви прикрепляет к окну игрушечного Микки Мауса, повторяя это действие за Беном, который ранее убрал с панели управления изображение девушки в стиле пин-ап и разместил игрушку на стекле перед мальчиком. Рассказ Дж. Олдриджа в переводе на русский язык повествует о сбывшемся желании мальчика: Дэви и Бен меняются ролями, и в итоге именно отец надеется завоевать любовь сына. Таким образом, фильм отражает парадигматические межпоколенческие отношения сталинской эпохи, но переосмысленные с позиций ценностей хрущевской оттепели. В киноверсии за холодным отношением Бена к сыну скрывается доброта, которую отец не способен облечь в слова, а в повести Бен часто испытывает раздражение к мальчику. Но Дэви в конце концов спасает жизнь этого внутренне одинокого героя, своего отца, и заставляет его вернуться к привычной роли ответственного родителя. Подобное соприкосновение двух пространств — общественного и семейного — становится «нормальным положением вещей», а песня «Маленький тюлень», которая звучит в фильме, превозносит такой порядок, восхваляя дружбу, простодушие и взаимовыручку — ценности,

которые часто воспеваются в советских мультфильмах. Таким образом, название произведения «Последний дюйм», получившее в процессе развития сюжета несколько интерпретаций, теперь означает путь к сердцу Дэви:

Он уж доберется до самого сердца мальчишки! Рано или поздно, но он до него доберется. Последний дюйм, который разделяет всех и вся, нелегко преодолеть, если не быть мастером своего дела. Но быть мастером своего дела — обязанность летчика, а ведь Бен был когда-то совсем неплохим летчиком [Там же: 254].

В последней сцене фильма зритель видит, как Дэви имитирует хромую походку отца и они вдвоем удаляются от зрителя.

Стремление примириться с отдалившимся или отсутствующим отцом — общая тема кинематографа оттепели, и она отражает попытку идеологического переосмысления жизни в пост-сталинскую эпоху. Анализируя фильм режиссера М. Хуциева «Застава Ильича», А. Прохоров утверждает, что одним из популярных мотивов кинематографа оттепели была проблема выбора молодого поколения, «сынов», между ложными «отцами» сталинской эпохи и истинными «отцами», под которыми понимается глубоко чтимое старое поколение ленинской эпохи, многие представители которого погибли во время революции и Великой Отечественной войны, и которые обретают новую жизнь в памяти молодого послевоенного поколения. Однако попытка обрести смысл через поиск достойной фигуры «отца» рассматривается на фоне процесса десталинизации и вновь демонстрирует востребованность в советской культуре патриархального, утопического мифа об общих корнях и «большой семье» [Prokhorov 2010: 35–36]. Этот мотив прослеживается еще более явно на фоне того, что старший герой «Последнего дюйма» был авиатором, то есть — на символическом уровне — избранным «сыном» сталинской эпохи [Clark 2000: 125]. Какими бы ни были его недостатки, Бен — типичный герой-летчик: «Любительская авиация лишала куска хлеба многих старых летчиков.

Они кончали тем, что занимались обслуживать рудоуправления или правительство, но такая работа была слишком благопристойной и добропорядочной, чтобы подойти ему на старости лет» [Олдридж 2011: 204].

В рассказе Олдриджа мужественность Бена, его авантюризм и спонтанность, которые в советской культуре часто ассоциируются с одинокими, смелыми охотниками за богатством, противопоставляются миру буржуазного комфорта отделившейся от него жены. Мастерство Бена в небе носит стихийный, спонтанный характер:

— А почему ты знаешь, откуда дует ветер? — спросил мальчик.

— По волнам, по облачку, чутьем! — крикнул ему Бен. Но он уже и сам не знал, чем руководствуется, когда управляет самолетом. Не думая, он знал с точностью до одного фута, где посадит машину [Там же: 208].

Поэтому, когда Бен переживает личностную трансформацию и из отчужденного, навещающего на Дэви страх «мнимого отца» превращается в любящего, ответственного родителя, эта траектория символизирует путь, который в поисках смысла преодолевает «сын» «большой семьи» постсталинской эпохи, когда он переходит от спонтанной к полностью осознанной жизни. Навсегда оставаясь сыном в этой переживающей закат парадигме, Бен воплощает состояние идеологического отчуждения.

Поскольку Бен и Дэви успешно выдерживают опасные испытания, историю наполняют элементы нарратива о «человеке священном»: Дэви доказал, что обладает мужеством и стойкостью, а Бен выжил, несмотря на телесные повреждения. Любопытно почитать различные русскоязычные блоги о «Последнем дюйме» — они свидетельствуют об устойчивости идеи маскулинности, нашедшей отражение в советском героическом дискурсе: во многих комментариях пользователи стремятся оправдать Бена и утверждают, что его холодность по отношению к Дэви объясняется жизненными обстоятельствами отца и его мужественным характером. Они настаивают, что подобная жесткость

помогает мальчику преодолеть не только собственный страх, но и препятствия, которые ставит на его пути жизнь. Фильм отчасти подкрепляет данную точку зрения и позволяет увидеть, как подобное обращение укрепляет характер ребенка и готовит его к предстоящему испытанию. Когда Бен спрашивает Дэви, хочет ли ему пить, Дэви отвечает: «Конечно, но я умею терпеть!», в то время как в рассказе Олдриджа мальчик просто отказывается. Резкая реакция Дэви заставляет Бена надеяться, что спасение возможно. В фильме мальчик огрызается и сопротивляется чаще, чем в рассказе (например, выплевывает пиво и отказывается открыть компот из персиков). При этом тело Бена, искалеченное в результате нападения акул, согласно Л. Кагановской, символизирует идеальное мужское начало в сталинскую эпоху: «Извращенная логика сталинизма: желание видеть вокруг изуродованные, израненные, искалеченные тела, чье искаженное существование наводило бы на мысль о жертвенности и покорности» [Kaganovsky 2008: 146]. Однако здесь принесение отца в жертву нужно не для того, чтобы он не мог конкурировать со Сталиным в маскулинности, но чтобы открыть путь для сына, и именно это различие указывает на парадигмальный сдвиг в межпоколенческих отношениях в постсталинскую эпоху. История рассказывает об общем испытании для Бена и Дэви, но урок из него извлекает один отец.

Фильм Г. Чухрая «Чистое небо» относится к начальному этапу оттепели и представляет собой очередную попытку покончить со сталинизмом, но на этот раз в центре оказывается романтическая история⁴⁴. Хотя сюжет раскручивается вокруг фигуры летчика Астахова, героя войны, который побывал в плену, а вернувшись, стал изгоем в своей стране, главная героиня произведения — его гражданская жена Саша, персонаж, в судьбе которого находит выражение главный посыл фильма о вере в советские ценности в постсталинскую эпоху и смещение акцента с коллектива на отдельную личность с ее героическим прошлым, хотя и скрытым из вида.

⁴⁴ Художественный фильм. Реж. Г. Чухрай. Мосфильм. 1961.

Школьницей Саша влюбляется в Астахова, увидев его фотографию в газете, затем происходит их мимолетная встреча во время празднования Нового года, когда он без приглашения приходит в гости к ее сестре, а та поспешно выставляет его за дверь. С этого момента Саша не перестает любить Астахова «на расстоянии», и когда одноклассник признается ей в любви, она показывает ему страницу из поэмы А. С. Пушкина «Евгений Онегин», где отвергнутый читает слова Татьяны: «Но я другому отдана; // Я буду век ему верна». Сам Астахов узнает о ее существовании лишь несколько лет спустя, во время войны, когда Саша приглашает его на свидание. Стремясь узнать больше о жизни Астахова, она расспрашивает его о том, как они, советские летчики, держат немцев, которые сильнее их, а он отвечает, что русские люди верят им, ну а когда тебе верят, становишься сильнее. После таких слов вера Саши в Астахова только растет: «Я всегда думала, что ты такой!» — но она не уточняет, какой именно. «Какой?» — спрашивает он, но Саша лишь повторяет: «Такой!» В образе Астахова прослеживается мотив идеализированных, основанных на доверии отношений с государством, а Саша своей верой компенсирует потерянное доверие государства к летчику-герою.

В фильме сохраняется культурная технология противопоставления высокого и низкого и тем самым создается дистанция между персонажами, которую Саша хотела бы, но не может преодолеть. Романтические отношения между ней и Астаховым изображены с помощью вертикальной оси: она всегда смотрит на него снизу вверх как в переносном смысле (восхищается его фотографией в газете), так и в прямом (он гораздо выше ее, и он летает на истребителе). Даже внешность героини способствует актуализации гендерных стереотипов и подчеркивает дистанцию между ними: Астахов здоровый как медведь, а Саша — миниатюрная девушка, которая жалуется сестре: «Вот если бы я была высокая и красивая, как ты!» Однако фильм уводит зрителя от великих идей сталинизма и ставит в центр личное счастье человека, а образ маленькой Саши, которая на протяжении всей жизни хранит верность возлюбленному, позволяет режиссеру реализовать этот переход.

Некоторые персонажи фильма на всем его протяжении про- веряют на прочность веру Саши в Астахова: подруга, считающая его мертвым, уговаривает Сашу забыть возлюбленного; не вызы- вающий симпатии супруг сестры; интеллигентный Петька, друг Саши со школьной скамьи, который любит ее долгие годы и не- однократно просит девушку ответить на его чувства. Во время эмоциональной сцены Егорушка, сын Саши, по ошибке принима- ет вернувшегося с войны и одетого в шинель Петьку за своего отца, но Саша быстро ставит все на свои места — даже тот факт, что ее сын обращается к Петьке «Папа!» и бросается в его объ- ятия, не может заставить Сашу изменить памяти супруга, который, как принято считать, погиб в ходе военных действий.

Возникает напряжение между нарративом фильма и соцреали- стическим производственным сюжетом, когда трудовая дея- тельность Саши изображается в ироническом ключе. В газете появляется фотография улыбающейся Саши с долотом в руке, а надпись над ней гласит: «Саша Львова нашла свое счастье на заводе. Она выполняет норму на 163 % и повышает свою квали- фикацию». Однако в следующей сцене Саша тоскует по мужу, чье внезапное возвращение подается режиссером в виде напоминаю- щей сон последовательности эпизодов, в которых эмоциональное напряжение персонажей достигает максимума.

Сладостный сон Саши превращается в кошмар, когда власти встречают побывавшего в концлагере Астахова с подозрением и запрещают ему летать. Кроме того, он лишается военных наград и членства в партии, приобщается к бутылке и постепенно сто- рает. Как и другие советские герои авиации, без неба он не видит смысла в работе и жизни: «Хочу летать. Ничего другого не могу!» Когда Егорушку дразнят в школе из-за предполагаемых грехов отца, Саша умоляет его не верить тому, что говорят, она убежда- ет сына: отец — хороший человек, просто его очень больно обидели.

Собственно говоря, предательство и эгоизм — два самых серь- езных порока персонажей фильма. В то время как Саша остается в городе, ожидая вестей от отца и Астахова, ее сестра Люся вместе с маленьким сыном Сережей уезжает в эвакуацию, где выходит

замуж за уклониста в надежде улучшить свое материальное положение. Даже Астахов переживает момент слабости. Партийный комитет отказывает ему в восстановлении партийного членства под предлогом того, что он, дескать, сотрудничал с врагом и потому остался в живых. Саша, вопреки всему, продолжает верить в невиновность мужа и продолжает беззаветно его любить, несмотря на то что Астахов заявляет жене: «Я знаю, что ты меня любишь», и словно хочет сказать: «но этого недостаточно».

Сын Люси Сережа олицетворяет поколение оттепели. Он восхищается Астаховым, своим отцом и ценит жертву, принесенную ими во время войны. Однако он искренне сомневается в правоте системы, которая унижает его дядю за преступления, которых тот не совершал. В свою очередь, Астахов на протяжении всего фильма не выходит из своей роли образцового сына сталинской семьи. Когда Люся выставляет за дверь Астахова, желавшего напроситься на новогодний праздник, а Саше велит отправляться спать, летчик говорит девочке: «Ничего не поделаешь. Старших надо слушаться». Несмотря на нанесенную ему обиду, Астахов даже пытается взять на себя ответственность за то, что попал в плен. Он оправдывает действия властей и гонения против него тем, что в лагере действительно были предатели и провокаторы и что, как говорится в известной пословице, «лес рубят — щепки летят». Но Саша отвечает, что это выдумал кто-то чужой и жестокий. С помощью жены Астахов постепенно осознает, что за правду нужно бороться, и собирается ехать в Москву, чтобы вернуть себе доброе имя. Но вот наступает прозрение, и он восклицает: «Я солдат, а не жертва!» Парадокс заключается в том, что именно Саша подвергается виктимизации, когда ни в системе, ни в поведении мужа не видит благодарности за то, что она сделала для государства и для семьи. Счастливая концовка кино возвращает героям их привычные гендерные роли: Астахов летает, любит небо и от счастья смеется, а Саша смотрит на его полет снизу, восхищается им и осознает его недостижимость. Иными словами, кинофильм не призывает к изменению первоначальных ценностей, а стремится возродить их, сведя на нет вред, нанесенный сталинской эпохой.

Уход со сцены «мужественных» героев-летчиков, центральных персонажей сталинской литературы и кинематографа, и замена их такими «слабыми» протагонистами, как женщины и дети, свидетельствуют о закате патриархальных мифов с идеологической составляющей, особенно это проявляется в снижении в политической культуре брежневской эпохи роли мифа о «большой семье». Марголит утверждает, что появление ребенка в качестве главного героя связано с неким моментом либерализации режима в первой половине 1930-х годов, во время «первой оттепели». Далее он обосновывает идею о том, что, хотя в разгар сталинской эпохи отцу-вождю принадлежит полное право приносить в жертву женщин и детей, в кинематографе военного времени именно эти два персонажа занимают центральное место, жертва их становится добровольной, а кинематограф в целом переориентируется на культ матери [Марголит 2002]. Поэтому естественно, что нишу «человека священного» в постсталинские десятилетия часто занимает женщина, поскольку она, как правило, является примером героя Великой Отечественной войны, готового принести добровольную жертву. В фильме Л. Шепитько «Крылья» развивается и доводится до логического итога военный сюжет о женщине как объекте жертвоприношения. Героиня кинофильма Надежда Петрухина во время войны была летчицей. Сейчас она строгий директор училища, и, хотя Надежда действует из лучших побуждений, она не находит общего языка со сложными студентами и собственной дочерью Таней, студенткой университета. Она вылитая Зоя Космодемьянская, разве что возрастом от Зои отличается. Даже ее мальчишеская стрижка та же, что и у плененной Зои на фотографиях, сделанных немцами и впоследствии опубликованных в газете «Правда». Надежда — эталон послушной своему долгу дочери Сталина. Когда Таня уговаривает ее бросить все — «пусть другие возьмется с этими оболтусами», — Надежда отвечает, что всю жизнь работала и за себя, и за других, а где прикажут — не разбиралась. В обстановке 1960-х годов она чувствует беспомощность и отчуждение, понимает, что ей не хватает героического самопожертвования. Надежда, следуя установке сталинской эпохи, ставит знак равенства

между «возвышенным», заложенным в идее полета, и «возвышенным», реализуемым в жертвенном сюжете сталинской эпохи. Полет символизирует дело всей ее жизни. Без него она чувствует себя экспонатом краеведческого музея, на стенах которого висят портреты Надежды в молодости и двух ее сослуживцев, сбитых в бою. В заключительном эпизоде героиня садится в самолет, заводит мотор и этим возвращает себе законное право парить в советском небе⁴⁵.

Люди, наблюдающие за полетом с земли, удивлены и обеспокоены, и зритель, наблюдая сцену как бы их глазами, понимает, что это, возможно, попытка суицида. Тот факт, что героические женские персонажи в художественных произведениях этой эпохи не летчики, а бортпроводники, свидетельствует об отходе от более эгалитарной культуры военного времени и о смещении акцентов в гендерных отношениях: женщина в первую очередь изображена как хрупкое существо, предназначение которого в заботе о других. Э. Хэррис указывает на трансформацию образа женщины-солдата и приобретение ею более традиционных феминных черт, что прослеживается в различных скульптурах Зои Космодемьянской начиная с 1950-х годов, когда государство решило «демобиловать женщин-военнослужащих и начало официальную кампанию по снижению роли женщины-солдата в военном мифе» [Harris 2012: 79]. Она утверждает, что в процессе этих преобразований миф о Зое Космодемьянской сохранил свою культурную значимость: «...инициатива по замене памятника, скорее всего, объяснялась тем фактом, что к середине 1980-х годов скульптура Е. А. Рудакова уже не соответствовала ни женскому идеалу, продвигаемому комсомолом, ни образу Зои в художественных произведениях, где она изображена в более традиционном феминном виде, ее суровость, навязанная сталинской эпохой, смягчена, а виктимизация акцентирована» [Harris 2011: 280–291]. Шепитько, напротив, подчеркивает мальчишескую фигуру и прическу Надежды, ее прямолинейность, профессиональную строгость и отсутствие личной жизни. Феминность Надежды осталась

⁴⁵ Драма. Реж. Л. Шепитько. Мосфильм. 1966.

в прошлом, когда она старшеклассницей пела в хоре и когда во время войны у нее был роман. Когда Надежда знакомится с Таниным мужем (сцена разыграна на кухне), она окружена мужчинами и доминирует над ними в разговоре, а те смотрят на нее как на непрошеного гостя. Ее властная личность контрастирует с мягким, феминным и скромным поведением Тани, более соответствующим духу 1960-х годов. Хотя работа и дисциплинированность сделали из Надежды функционера и лишили ее женственности и сексуальности, она неуклонно следует традиционным гендерным стереотипам, когда отчисляет из училища студента за то, что тот оттолкнул девочку, и не старается разобраться в причинах поведения этих молодых людей. В своей монографии А. Крылова рассматривает варианты нарратива о женщинах — участницах Великой Отечественной войны. В одной парадигме женщины — жертвы, как, например, в репрезентации смерти Зои Космодемьянской на страницах «Правды», а в другой они изображены солдатами, летчиками, артиллеристами, при этом отсутствует потребность в риторике, подчеркивающей контраст между гендерными ролями, между маскулинностью и феминностью [Krylova 2011: 220, 222]. В фильме Шепитько главный персонаж — женщина, явно принадлежащая ко второй категории, и она помещена в среду, которая не позволяет ей ни проявить феминность, ни реализовать себя как летчика. В конечном итоге зритель понимает, что Надежда — жертва войны, чей потенциал остается нереализованным ни в одном из этих двух аспектов.

Телевизионная драма, в отличие от серьезного исследования Шепитько темы советской феминности, содержит идеологические клише. В фильме более позднего советского периода под названием «Экипаж» героиня Тамара, «женщина в небе», вновь преподает мужчинам жизненный урок⁴⁶. Это мелодрама о случайных связях, о семье, о «жизни в небе», и все это на фоне разразившейся техногенной катастрофы. Персонажи — стереотипные герои (например, пилот, который, узнав, что по состоянию здоровья не сможет больше летать, получил инфаркт) и злодеи (жестокая

⁴⁶ Фильм-катастрофа. Реж. А. Митта. Мосфильм. 1979.

бывшая жена пилота, разлучившая его с сыном). Возможность бывать на Западе, связанная с работой пилота, щекочет нервы, но из сюжета никогда не уходит ощущение угрозы. Фильм создан под влиянием романа А. Хейли «Аэропорт», который пользовался большой популярностью в русском переводе, опубликованном в журнале «Иностранная литература»⁴⁷. Кинороман, имеющий целью преподать советскому зрителю урок, объединяет элементы таких жанров, как американский фильм-катастрофа и советская мелодрама про летчиков, в попытке заставить советского зрителя извлечь «уроки» из кинопроизведения. В результате «Экипаж», по-видимому, иллюстрирует одно из положений, выдвинутых А. Юрчаком в монографии «Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение» о том, что интерес молодежи к западной культуре в 1970–1980-е годы был своего рода оберткой, скрывавшей настоящую веру в советские ценности [Юрчак 2014: 287–289]. Катастрофа происходит в кульминационный момент фильма, а предшествующие ей события нужны лишь для того, чтобы пролить свет на характер персонажей и объяснить, что, собственно, делает их героями.

В первой серии двухсерийного фильма бортпроводница Тамара, внучка пилота гражданской авиации, вышедшего на пенсию, заводит роман с пилотом Скворцовым, плейбоем, который впечатлил ее беззаботным отношением к жизни и вскружил голову с помощью западной музыки, романтического освещения. С самой первой интимной сцены их отношения кажутся зрителю странными и опасными: оба слишком много смеются, а Тамара, кажется, пытается быть для Скворцова роковой женщиной из какого-нибудь западного фильма. Тамара, как и Гвен из «Аэропорта» Хейли (по мнению Вернона⁴⁸), увлекается «сладкой жизнью», которую обещают полеты за рубеж, хотя она лишь притворяется, что видела Запад, например, как в сцене, где она показывает подругам принадлежащие Игорю слайды с изобра-

⁴⁷ Иностранная литература. 1971. № 8–10. — *Примеч. ред.*

⁴⁸ Гвен Мейген и Вернон Димирест — герои романа, старшая стюардесса и командир экипажа, имеющие любовные отношения. — *Примеч. ред.*

жением Парижа: «Ах, девочки, Париж — это удав. Но этим надо дышать!» Застав Игоря в компрометирующей его ситуации с другой женщиной, Тамара разрывает связь с любовником и говорит о стойкости, помогавшей принять такое решение. Интересно, что Игорь, которого бывшая любовница подставила из ревности, никогда не отрицает своей вины. Его достоинство заключается в том, что он, по-видимому, осознает свою нравственно-идеологическую неблагонадежность. Во второй серии самолет попадает в катастрофу, в хвостовой части фюзеляжа образуется трещина, и Игорь, устраняя неполадку, выходит в воздухозаборник, где он получает обморожение. Являясь свидетелем героизма и видя обмороженные руки Игоря, Тамара его прощает, и герои мирятся.

Несмотря на то что фильм рассчитан на массового зрителя, ведущими темами «Экипажа» являются героизм и дисциплина. Например, Скворцов наблюдает захват заложников по англоязычному каналу и переводит для Тамары слова репортера: он поражен самообладанием одной заложницы, которая, договорившись с террористами, передает кому-то из толпы своего ребенка, а сама возвращается в самолет. Как и в фильме «Последний дюйм», роль «человека священного» разделена между двумя персонажами, один из которых воспитывает другого. Во время романа Тамары и Скворцова женщина приносит свое тело в жертву любовнику, но не растворяется в нем. С другой стороны, именно тело Скворцова, нелепое и обмороженное в результате попытки устранить проблему с обшивкой, продемонстрировано с помощью таких пугающих деталей, как удаление кожи с обмороженной руки в процессе оказания первой помощи. После подвига Игоря Тамара прощает его и сливается с «большим Другим», играющим здесь идеологическую роль и наказывающим от ее лица. Жертвуя любовью, Тамара перевоспитывает Игоря, который, жертвуя собой, искупает свой грех, реализуя тем самым идеологический потенциал и обретая личное счастье. В отличие от других менее удачливых героинь — Наташи из пьесы Радзинского или Гвен из романа Хейли «Аэропорт», — Тамара остается в живых и находит счастье с любимым человеком.

Роман Хейли «Аэропорт», переведенный на русский язык и напечатанный в трех выпусках ежемесячного журнала «Иностранная литература» за август — октябрь 1971 года, представляет собой любопытный пример того, как популярная культура дала материал советской пропаганде. Тот факт, что роман был опубликован на русском языке и лег в основу фильма «Экипаж», следует интерпретировать в контексте советской традиции заимствования западных литературных образцов и их адаптации к собственной системе ценностей в интересах пропаганды [Clark 2018: 429]. В романе повествуется о трансатлантическом рейсе, пассажир которого пронес на борт чемоданчик с динамитом, который он собирался взорвать над океаном, чтобы жена могла получить страховку после его смерти. Хотя в Соединенных Штатах работы Хейли относятся к жанру романа-катастрофы, российскому читателю они напоминают советские производственные романы, такие как «Цемент» Ф. В. Гладкова и «Время, вперед!» В. П. Катаева. Например, российский блогер называет «Аэропорт» «классикой производственного жанра» без идеологической составляющей и восхищается «скрупулезным проникновением, осмыслением, изучением именно что производственного процесса»⁴⁹. Благодаря многочисленным подробностям работы типичного американского аэропорта читатель может судить о рабочей этике и нравственной позиции работников этой воздушной гавани, наиболее ответственные из которых считают свой труд не только «общим делом», но и личным призванием.

Роман Хейли затрагивает такие социально-политические темы, как расизм; права женщин; эгалитарный профессионализм, который противопоставляется жадности и невежеству; в нем затрагивается дружба главного героя с Дж. Ф. Кеннеди; попытки правительства повлиять на мнение избирателей перед выборами; манипуляции юриста-дельца; постоянная погоня прессы за сенсациями — вот мотивы, встроенные и в фабулу, и в сюжет. В романе сильные, честные мужчины и женщины противопо-

⁴⁹ tat-korsh, комментарий. URL: <https://chto-chitat.livejournal.com/5473425.html> (дата обращения: 05.12.2021).

ставляются лицемерным политикам, карьеристам, женоненавистникам, расистам и мошенникам, а материализм назван в качестве причины едва не случившейся трагедии с рейсом 2 компании «Транс-Америка». Все это, возможно, ускорило путь романа к советскому читателю.

В послесловии к публикации в «Иностранной литературе» О. Васильев проводит множество параллелей между элементами сюжета романа и тем, что называется «американским образом жизни». Он упоминает факты, свидетельствующие о риске технологической стагнации в американских аэропортах, судебных тяжбах жителей расположенных поблизости городов, препятствующих обновлению инфраструктуры аэропортов; также рассказывает он и о том, как ради получения страховки был организован взрыв на борту американского самолета. Он сравнивает «беспринципного делягу» Эллиота Фримантла с Мэлвином Бейли — адвокатом Джека Руби⁵⁰ — и рассуждает о всепроникающем характере стяжательства и буржуазных ценностей: «Да, все это нынешняя Америка с ее алчностью и бездушием, порочностью и мещанством» [Васильев 1971: 217–218]⁵¹. Роман, не изобилующий стилистическими изысками, лег в основу еще

⁵⁰ Джейкоб Леон Рубинштейн — владелец ночного клуба в Далласе, широко известный тем, что 24 ноября 1963 года застрелил в полицейском участке Ли Харви Освальда, задержанного по подозрению в убийстве президента США Джона Кеннеди. — *Примеч. ред.*

⁵¹ Стоит ли упоминать, что перевод, опубликованный в «Иностранной литературе», не включает абзацы, в которых можно было усмотреть критику Советского Союза, как, например, фрагменты, сообщающие о том, что Банни, страховой агент в аэропорту, воспитывалась в Европе: «В конечном счете именно прошлое Банни Воробьефф повлияло на ее решение. События, произошедшие в период формирования ее личности — оккупация Европы, ее бегство на Запад, возведение Берлинской стены, — научили ее выживать и приучили к чему-то более важному: не проявлять любопытства и не задавать ненужных вопросов. Вопросы — это полпути к участию, а участия в чужих проблемах следует избегать, особенно когда своих достаточно» [Hailey 1968: 243]. В тексте перевода остается лишь упоминание о том, что Банни, несмотря на подозрительное поведение пассажира Герреро, все же продает ему самую дорогую страховку, чтобы выиграть электрическую зубную щетку.

более прямолинейного, «черно-белого» кино (скорее белого, чем черного)⁵², за которым последовало несколько сиквелов и пародий, таких как «Аэроплан» и «Аэроплан 2: Продолжение», где показаны мужественные, но неудачливые авиаторы, готовые бороться со своими страхами и преодолевать детские комплексы и травмы.

Несмотря на то что такие западные информационные романы, как «Отель», «Аэропорт» и «Колеса», по наблюдению К. Кларк, не настаивают, в отличие от типичных советских романов, на символическом тождестве перехода героя от спонтанности к осознанности и исторического движения к коммунизму, нетрудно, тем не менее, заметить принципиальные структурные параллели между произведением «Аэропорт» и анализируемыми здесь советскими текстами [Clark 1974: 362, 366]. Например, и в том и в другом дискурсе противопоставление высокого и низкого следует воспринимать буквально, при этом небо как уникальное пространство существует само по себе. Быть в полете — это значит быть один на один со стихией, а это закаляет характер человека. Хейли замечает, что до взрыва старшая стюардесса Гвен Мейген складировала у себя в шкафу бутылочки с алкоголем, которые авиакомпания предлагает своим пассажирам, а капитан Вернон Димирест советует ей избавиться от его же ребенка. Однако благодаря испытанию в небе персонажи получают возможность проявить истинное «я»: Гвен, рискуя жизнью, пытается выхватить у Герреро чемоданчик со взрывчаткой, а Вернон в конце полета принимает самостоятельное решение усыновить вместе с женой ребенка Гвен, сильно пострадавшей при взрыве.

Сюжет личностной трансформации развивается в трех сиквелах кинематографической версии романа Хейли («Аэропорт

⁵² В этом фильме все персонажи «белее», чем в книге: Герреро наполовину ирландец и выглядит как европеец, Таня блондинка, а не рыжеволосая, в роли Гвен брюнетка Жаклин Биссет с волосами светло-каштанового оттенка, а сюжетная линия чернокожего диспетчера Перри Юнта, несправедливо пострадавшего вследствие крушения частного самолета и преследуемого ку-клукс-кланом, и вовсе отсутствует.

1975», «Аэропорт 1979», «Конкорд: Аэропорт-79»), а также в пародиях: «Аэроплан» и «Аэроплан 2: Продолжение». Например, в кинокомедии «Аэроплан» пилот, получив пищевое отравление, передает свои функции Тэду Страйкеру и Илейн⁵³, и данный элемент фабулы перекликается с идеей, выраженной в романе «Аэропорт» и занимающей центральное место в советском дискурсе, а именно: серьезные психологические трансформации происходят во время полета, можно даже подумать, будто бы при посадке самолета за штурвалом оказывается совершенно другой человек. Этот пародийный фильм воспроизводит инвариант авиационного сюжета с помощью следующей детали: в конце фильма за штурвалом вместо Тэда и Илейн оказываются надувные фигуры пилотов — мужская и женская. Сюжетные совпадения между советским дискурсом — художественным и публицистическим — и американским коммерческим романом указывают на их возможную связь с универсальным хронотопом порога, а также на сохранение в обоих культурных кодах мифа об Икаре, в котором полет неразрывно связан с гибристической идеей.

Между газетной публицистикой, посвященной воздушному терроризму, и американским романом прослеживается еще одно сходство, заключающееся в изображении природы. И в советских публикациях, и в романе Хейли «Аэропорт» природа дарует искупление, очищение и мудрость, и в этом смысле она выполняет ту же сюжетную функцию, что и полет. С другой стороны, природе и полету часто противопоставляются бюрократия, материализм и приземленность. Сближение природы и полета с драматизмом возвышенного и их противопоставление мелочности и самохвальству не менее часто встречаются в романах и фильмах сталинской эпохи. В романе «Аэропорт» Мел Бейкерсфелд, управляющий аэропортом и бывший военный летчик, с ностальгией созерцает снежный буран и заявляет, что стихия напоминает ему о полете:

⁵³ Бывший военный летчик и стюардесса, вынужденные стать спасителями пестрой компании пассажиров, оказавшихся на грани гибели. — *Примеч. ред.*

Да, стихия разбушевалась вовсю. И все-таки он любил здесь бывать, пожалуй, потому, что на поле, среди этого огромного пустого пространства, когда ты совсем один, чувствуешь себя как-то ближе к полету... А когда слишком долго сидишь в аэропорту или в конторе авиакомпании, утрачиваешь это чувство... Наверно, всем нам, авиационным чиновникам, подумал Мел, надо время от времени выходить на поле — встать в дальнем конце взлетно-посадочной полосы и почувствовать, как ветер сечет лицо. Тогда легче нам будет отделить побочное от главного. Да и мозги проветрятся [Хейли 2006: 38].

С другой стороны, оппонент Мела пилот Вернон пренебрежительно называет его приземленным бюрократом, «земляным червем... с мозгами и душой пингвина» [Там же: 136]. Рассказчик также замечает, что наземная техника не идет в ногу с прогрессом в воздухе и что аэропорту недостает инфраструктурного развития преимущественно по политическим причинам. Таким образом, в романе Хейли, как и в советском художественном дискурсе, нашла отражение архетипическая оппозиция между бюрократами и вдохновителями инноваций.

Наподобие героя соцреалистического романа, авиатор поднимается вверх и в прямом, и в переносном смысле, и эта позиция превосходства дает ему особое видение, непостижимое для приземленных людей. Если смотреть сквозь призму советской модели ритуальных семейных ролей, Вернон Димирест демонстрирует такие качества «сына», как «легкомысленность и самоуверенность», от которых он избавляется во время испытания в небе, а также благодаря опеке пилота-ветерана Энсона Хэрриса [Clark 2000: 125–126]. Пилоты Энсон Хэррис и Вернон Димирест в наибольшей мере обладают всеми теми качествами, которые характеризуют положительных персонажей романа: мастерство, дальновидность, ясность мысли, мужество, стойкость и готовность следовать высочайшим профессиональным стандартам. При этом Мел приземлен и поэтому не понимает, что страхование на случай смерти прямо в аэропорту подвергает пассажиров опасности. На следующей ступени символической лестницы

находятся пассажиры, не имеющие понятия о рисках, связанных с посадкой современного самолета в аэропорту с устаревшей инфраструктурой, а также о невероятных усилиях и мастерстве, необходимых для обеспечения безопасности людей [Хейли 2006: 37–38, 135]. А еще ниже — люди, для которых аэропорт — источник проблем, препятствие на их пути. Это, например, жена Мела Сидни, обеспокоенная своим социальным положением, или люди, живущие близ расширяющегося аэропорта, жалующиеся на шум и тем самым вынуждающие пилотов совершать опасные маневры в воздухе. Пилоты и бортпроводники, изображенные укротителями стихии и свободолюбивыми героями в иерархизированном мире персонажей романа «Аэропорт», завоевали глубокую симпатию советских читателей.

Ряд публикаций в журнале «Юность» указывают на массовую увлеченность авиацией во время публикации романа Хейли на русском языке. В них наблюдается любопытное противоречие между полетом как символом свободы постсталинской молодежной культуры, с одной стороны, и дискурсом пропаганды с его жесткими языковыми формулами и установкой на самопожертвование — с другой. Например, в рассказе Г. Остера «Посадка до вылета», опубликованном в журнале «Юность» в 1975 году, управление вертолетом увязывается со свободой движения: «В пространстве, которое вдруг подчинилось тебе, и ты можешь остановиться в воздухе или скользить влево, вправо, вниз, вверх. Это можно сравнить только с полетом во сне» [Остер 1975: 71]. По словам рассказчика, в отличие от воздушных лайнеров, которые «могут гордиться скоростью, гигантскими расстояниями», но «летают... по раз и навсегда заданным маршрутам... от аэропорта к аэропорту», вертолеты могут менять траекторию полета и «попасть в самый труднодоступный район» [Там же]. Повесть «Небо» Николая Студеникина — еще одна аналогичная история, главный персонаж которой Володя стал летчиком за компанию с другом, а затем, вернувшись в родную деревню, встречает девушку по имени Валентина, которая хочет поступать в летное училище, чтобы стать космонавтом, как Валентина Терешкова. Еще один персонаж — Ольга, школьная любовь Владимира. Она вышла замуж. Владимир

вспоминает, как она одолжила новые туфли для выпускного (буржуазные замашки!), и чувствует еще больше симпатии к той другой девушке, которая стремится стать космонавтом и не жалеет для этого сил. Когда Ольга спрашивает Владимира, что у него общего с Валентиной, он отвечает: «Небо» [Студеникин 1973: 25]. В поэме Л. Щипахиной «Самолету», опубликованной в выпуске журнала «Юность» за 1975 год, самолет ассоциируется с восходом солнца, а полет — с целым рядом романтических идей, таких как прогресс («Алюминиевый спутник прогресса!»), приключения («В неизведанных даях плутать»), разлука («Я люблю это чувство разлук. // Новизну. Перемену пейзажа. // И какую-то ветреность даже // В мимолетном прощании рук»), а также опасность («Под раскаты небесного грома!») [Щипахина 1975: 84]. Таким образом, представляется, что к этому времени идея полета, которая в сталинской культуре ассоциировалась с идеологией возвышенного, а затем приросла новыми смыслами благодаря утопическому идеализму и стремлению к большей свободе 1960-х годов, приобрела характер избитого клише для обозначения разнородных, не связанных между собой явлений.

Примечательно, что политическое звучание идеи полета и тенденция к героизации жертв воздушных угонов сохраняются и в постсоветских медиа. В качестве примера можно привести угон — предположительно чеченскими сепаратистами — российского самолета Ту-154 в марте 2001 года. Экипаж, выполняя требования террористов, посадил самолет в Медине, и там после переговоров, продолжавшихся целый день и позволивших освободить несколько заложников (но не членов экипажа), саудовский спецназ предпринял штурм, в ходе которого была случайно застрелена бортпроводница Юлия Фомина. Ниже я анализирую статьи об этом событии в «Известиях» и «Правде» с учетом того, что одна из этих газет лишилась государственной поддержки, а другая в то время уже перестала быть рупором Коммунистической партии и в целом выступала за демократизацию страны. Статьи в обеих газетах воздают дань памяти Юлии, тон в них сентиментальный. Статья в «Правде» выходит под заголовком «Навеки 27-летняя», а в «Известиях» мы находим сообщение о ее

публичных похоронах «Стюардесса: Прощание с Юлией Фоминой», интервью друзей и коллег. В обоих изданиях бортпроводница изображена как жертва финансовых потрясений в России. «Известия» изображают ее как стесненную в средствах мать, зарплату которой авиакомпания всегда задерживала, и подводят читателя к выводу о ненадежности механизмов правосудия в нынешней политической обстановке⁵⁴. В. Козлов, автор статьи в газете «Правда», иллюстрирует на примере Юлии постсоветскую депрессию: как любой другой российский гражданин, она была обречена на гибель либо в результате угона самолета, либо при террористическом взрыве, либо от шальной пули во время криминальных разборок на улицах, либо замерзнув зимой в собственной квартире, поскольку после краха Советского Союза россияне уже ничего не чувствуют, кроме «минусовой температуры в жизни и в душе»⁵⁵. В конце статьи в «Известиях» подчеркивается светлый образ Юлии, в то время как автор статьи в «Правде» просит: «Прости нас». Здесь усматривается попытка «канонизации» жертвы, а тема смерти позволяет автору дать выход негодованию по поводу условий жизни в постсоветской России. Особенно странно то, что ни одна из двух статей не затрагивает войну в Чечне — главную политическую проблему, спровоцировавшую этот угон. Возможно, это бросающееся в глаза отсутствие содержания в обеих статьях позволяет оценить ту степень, в которой традиционная ритуализация предопределила характер этих медийных репрезентаций, притом что они имеют ностальгическое звучание и наводят на мысль о вакууме, образовавшемся после заката идеологии.

В настоящей главе рассмотрено еще одно воплощение «человека священного» в 1960-х, 1970-х и 1980-х годах — образ бортпроводницы. Женственность несет в себе особую жертвенность, и в дискурсе женского героизма особую роль сыграла традиция изображения героинь войны, таких как Зоя Космодемьянская.

⁵⁴ Авербух В., Белоклокова М., Кулявцев В. Стюардесса: Прощание с Юлией Фоминой // Известия. 2001. 20 марта. С. 1.

⁵⁵ Козлов В. Навеки 27-летия // Правда. 2001. 20–21 марта. С. 1–2.

Сближение этого сюжета с дискурсом Великой Отечественной войны позволило, говоря об угонах самолетов, завуалировать явное недовольство советских граждан системой и их попытки сбежать из страны, а вместо этого привлечь внимание к факту нарушения государственных границ. В таком нарративе речь идет не о диссидентах, а о внешних врагах или, по крайней мере, об их пособниках. Подробное описание совершаемых ими актов насилия заставляет читателя поверить, что только фанатики или редкостные негодяи захотели бы покинуть родину.

Целью подобной интерпретации угонов самолетов было в первую очередь не допустить ущерба для советского правительства и предотвратить требования изменить эмиграционную политику. По крайней мере, один такой угон, известный как «Самолетное дело», был предпринят исключительно с целью заставить Советский Союз разрешить евреям иммигрировать в Израиль. В своих дневниках Э. Кузнецов утверждает, что международный протест против вынесенного ему смертного приговора не только вынудил суд изменить вердикт, но и в конечном итоге заставил правительство демонтировать железный занавес [Кузнецов 1973: 189]. С другой стороны, КГБ знал об этом заговоре с самого начала, но, не пресекая подготовку вплоть до последнего момента, КГБ, возможно, рассчитывал использовать провал заговорщиков в пропагандистских целях [Beskerman 2010]. Целевой аудиторией такой пропаганды, видимо, были западные державы и их союзники, которые отказывали в выдаче лиц советским властям: Турция отказывалась экстрадировать Бразинскасов, а Япония — советского пилота МиГ-25П В. И Беленко, сбежавшего из СССР в 1976 году.

Более важно то, что детальное изображение насилия, представление угонщиков врагами и «канонизация» жертв — все это укладывается в рамки устоявшейся парадигмы «человека священного», а через нее актуализируются для внутренней аудитории советские идеологические сюжеты, которые относятся к апогею сталинской эпохи. Это было попыткой вернуть советским людям смысл жизни, который в то время начал от них ускользать. Потерялась связь общества с идеологической основой государства, и эту связь предполагалось восстановить с помощью изображения ге-

роических образов бортпроводниц, которые были неотъемлемой частью жертвенной парадигмы, восстанавливали авторитет советской идеологии в ее целостности. Медийная репрезентация угонов самолетов демонстрирует отсутствие конкретных идеологических установок, за исключением отсылки к широкому понятию патриотизма и преданности «советским ценностям», противопоставляемым не менее размытым понятиям капитализма и агрессии.

В советской культуре полет обладает огромным идеологическим значением еще со времен кинематографических опытов с вертикальной перспективой Дзиги Вертова⁵⁶, который отстаивал ценности раннего советского периода, такие как новаторство, освоение пространства и эгалитаризм [Widdis 2003: 129]. В 1930-е годы внимание к авангарду ослабло, ему на смену пришел панорамный подход, который был связан со стабилизацией границ и контролем над территорией великой империи, а взгляд с высоты приобрел особое значение [Там же: 141]. Учитывая запрос общества на динамику движения вверх — «Все выше, выше, и выше»,⁵⁷ — именно пилоты стали любимыми сынами Сталина, в чьих подвигах находила отражение его собственная слава. Опасность, сопряженная с освоением пространства, входила в понятие имперского возвышенного, которое было освоено официальным дискурсом в угоду Сталину и советской идеологии [Кларк 2018: 395]. Персонажами военных нарративов являются летчики, такие как Николай Гастелло и Алексей Маресьев⁵⁸, чья жертва делает из них образцовых детей Советского государства.

⁵⁶ Дзига Вертов — советский кинорежиссер и сценарист, один из основателей и теоретиков документального кино. Первым применил методику «скрытая камера». — *Примеч. ред.*

⁵⁷ Строчка из песни «Все выше» (авиамарш). Песня также известна под названием «Марш авиаторов». Автор музыки: Ю. Хайт, автор текста: П. Герман. Текст песни впервые опубликован в 1923 году. — *Примеч. ред.*

⁵⁸ А. П. Маресьев — советский военный летчик-истребитель, Герой Советского Союза. Во время Великой Отечественной войны в результате обморожения у него были ампутированы обе ступни, но, несмотря на это, он вернулся на службу. Прототип героя «Повести о настоящем человеке» Бориса Полевого. — *Примеч. ред.*

Помимо богатой советской традиции, лежащей в основе данных нарративов, в эпоху застоя популярность авиационной темы поддерживалась благодаря влиянию популярной культуры Запада, государственным программам освоения космоса, которые начиная с 1960-х годов вызвали большие надежды. Немаловажную роль в этом сыграло и увеличение объема торговых авиаперевозок в данный период времени. Как в художественной литературе, так и в кинематографе военные нарративы стали основой популярного приключенческого жанра, в котором героические мотивы были дополнены темами любви и дружбы, что романтизировало военный сюжет.

В конце 1960-х, 1970-х и 1980-х годах полет увязывается с пороговым опытом, приводящим к личностным трансформациям, и эта особенность роднит советский нарратив с западным литературным дискурсом. Именно в небе герой проходит испытание на прочность и проявляет свое идеальное «я». Приключенческий нарратив вызывает у читателя или зрителя ощущение актуальности событий и их связь с настоящим, а полет с присущими ему опасностями и новаторским духом как нельзя лучше служит этой цели. Популярность романа Хейли у советского читателя и его созвучность советским ценностям, возможно, объясняется, помимо назидательного характера произведения, актуализацией хронотопа порога и элементом гибриса, заключенным в идее полета⁵⁹. Но, в отличие от романа «Аэропорт», тема героизма в советском дискурсе в этот период сохраняет идеологическое содержание, которое не ограничивается ситуациями, связанными с преодолением сложившегося кризиса, личностным ростом или покаянием персонажа. Целью героического советского дискурса в книгах и фильмах является сохранение идеологического влияния государства на советском пространстве с помощью механизма визуализации жертвенного сюжета.

⁵⁹ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. URL: <http://www.info-lib.info/philol/bahtin/hronotop1.html> (дата обращения: 25.11.2021).

Глава третья

Наш человек в Чили, или Посмертная слава Виктора Хары в советских медиа и поп-культуре

Когда в сентябре 1973 года хунта генерала Пиночета пришла к власти в Чили, на стадионе «Насьональ де Чили» в Сантьяго был устроен концлагерь, куда свезли тысячи предполагаемых участников движения сопротивления. Среди жертв режима был Виктор Хара, исполнитель фольклора, театральный режиссер и коммунист. Его казнь была чудовищной и носила символический характер: перед расстрелом певца пытали и раздробили ему кисти рук, чтобы он больше никогда не смог взять в руки гитару¹. Чилийский бард, пострадавший за коммунистическую идею, стал ключевой мученической фигурой в советской прессе в 1970–1980-х годах, когда режим, апеллируя к его образу, стремился укрепить и легитимировать свои позиции. Леонид Парфенов в сборнике «Намедни» характеризует медийный культ Виктора Хары как важнейший культурный феномен десятилетия [Парфенов 2011:

¹ В июле 2016 года гражданский суд штата Флорида признал Педро Пабло Баррьентоса Нуньеса, бывшего офицера чилийской армии, виновным в пытках и убийстве певца. Вдова певца Джоан Хара, выступившая на суде в качестве свидетеля, ранее уже давала показания и описывала тот ужас, который ей пришлось испытать, когда «...в морге она опознала замученное пытками, искалеченное тело, в котором было обнаружено 44 пули и которое было найдено неподалеку от стадиона» [Luscombe 2015]

100]. В книге «Homo sacer: Суверенная власть и голая жизнь» Дж. Агамбен доказывает, что государственная власть всегда связана с жертвой и находит свое выражение через мученическую фигуру, чья биологическая жизнь ставится в зависимость от исключительной прерогативы суверена — способности приостанавливать действие закона, чтобы применить смертную казнь [Агамбен 2011б: 107]. В то же время М. Фуко заявляет, что в XVII веке публичные казни и пытки означали проявление власти над телом нарушителя закона [Фуко 1999: 17]. В соответствии с этой логикой открытые и подробные описания смерти и страданий Хары свидетельствовали о проявлении власти советского режима над запуганными гражданами. Фуко утверждает, что дискурс затушевывает атрибуты власти, тем не менее объекты, на которые направлен дисциплинирующий властный взгляд, становятся видимыми посредством механизма надзора: «Отправление дисциплины предполагает устройство, которое принуждает игрой взгляда: аппарат, где технологии, позволяющие видеть, вызывают проявления и последствия власти и где средства принуждения делают видимыми тех, на кого они воздействуют» [Там же: 249]. Советский дискурс демонстрирует замученное тело Хары, строя вокруг него свой нарратив и стремясь тем самым «проявить» власть государства над гражданами. Я подробно остановлюсь на том, как с помощью этих нарративов формируется субъектность авторитарного и карающего государства, которое, демонстрируя тело Виктора Хары, остается за пределами каузальной цепочки «виновник — боль». В монографии *Excitable Speech: A Politics of the Performative* Дж. Батлер рассматривает практику ретроактивного введения субъекта, который должен понести ответственность за последствия какого-либо пагубного деяния, при этом Батлер утверждает, что для вынесения подобного решения необходим еще один субъект [Butler 1997: 45]².

² Эту мысль можно сравнить с идеей М. Бахтина о наличии некоторого «третьего собеседника, формально не участвующего в процессе общения, но играющего роль некоей “точки отсчета”, по отношению к которой реальные коммуниканты упорядочивают свои позиции» [Добренко 1997: 258–259].

По моему мнению, введение такого авторитетного субъекта и есть цель рассматриваемого дискурса.

Меня в первую очередь интересует одно средство передачи официального дискурса — печатные медиа, которые воспроизводят идеологический посыл в краткой и повторяющейся форме, а также реагируют на изменения политического курса, официальные установки и эсхатологические настроения. В настоящей главе я рассматриваю целый ряд статей, опубликованных в советских печатных изданиях с 1973 по 1992 год и посвященных Виктору Харе. Именно тогда события, произошедшие в Чили, привлекли внимание медиа как к самому барду, так и к его последователям, движениям солидарности, музыкальным фестивалям, поэтическим мероприятиям, концертам, фильмам. Эти события также легли в основу рок-оперы³. Эти источники интересуют меня, поскольку они, как я считаю, создавали предпосылки для пересмотра жертвенного сюжета в том виде, в каком он был актуализирован в показательных судебных процессах над врагами народа, в репрезентации героя-партизана, а также в литературных и публицистических нарративах о Великой Отечественной войне.

Помимо попытки обновить жертвенный сюжет в официальном дискурсе путем введения нового мученика, здесь также рассматривается взаимосвязь между ритуальной составляющей языка

³ Поиск статей осуществлялся в государственных библиографических указателях «Летопись газетных статей» и «Летопись журнальных статей» за период с 1973 по 1992 год по ключевым словам «Виктор Хара», «Пабло Неруда», «Луис Корвалан», «Чили», «литература», «опера», «несоциалистические страны», «поп-музыка», «кино» и т. д. Наиболее полная, за исключением некоторых изданий, «Летопись статей», доступная для ознакомления в Соединенных Штатах, находилась в Нью-Йоркской публичной библиотеке. Я собрала корпус заголовков, состоящий из 500 единиц, и отобрала 100 статей, наиболее релевантных для темы исследования, а затем, пользуясь межбиблиотечным абонементом, получила доступ к изданиям Политехнического университета Вирджинии, Нью-Йоркской публичной библиотеки, библиотек Колумбийского университета, Библиотеки Элмера Холмса Бобста Нью-Йоркского университета. Материалом исследования послужили как статьи, цитируемые ниже, так и прочие публикации, изученные, но не включенные в библиографию во избежание повторов.

и его перформативной функцией. Батлер указывает, что перформативные речевые акты «усиливают авторитет политических властей путем повторения ранее установленной практики властных институтов или отсылки к ней» [Там же: 205]. Например, такая отсылка к более ранней практике, связанной с риторикой ненависти, апеллирует к группе единомышленников и подчеркивает историческую непрерывность традиции расизма, тем самым усиливая воздействие оскорбительных высказываний [Там же: 206]. Советский дискурс постоянно не только возвращается к «человеку священному», который играл заметную роль в дискурсе 1930–1940-х годов, но и подстраивает под этот шаблон новых священных персонажей. Согласно Фуко, дискурс стремится скрыть механизмы власти, которые приводят его в действие, а в советском официальном тексте данная тенденция прослеживается в нарративе об убийстве Хары фашистами и его воскрешении в дискурсе. Однако, апеллируя к советскому прошлому, эти нарративы помещают судьбу Хары в широкий контекст, заданный границами национальной памяти.

Страх неотъемлем от дискурса насилия, а запугивание часто является его целью. Учитывая советскую историю репрессий, есть все основания полагать, что подобные репрезентации именно такую реакцию и вызовут. Представляя себе изувеченное тело Хары, читатель сталкивается не с жестокостью хунты, а с желанием Советского государства проявить свою власть. Позиция государства, озвучиваемая нарратором, выражается в следующем: именно такие увечья государство готово нанести, хотя бы и в речи. Чудовищные подробности в изображении увечий Хары, представленные в статьях, должны были заставить читателя испытать аристотелевский катарсис, вызванный переживанием страха и сострадания. Здесь я придерживаюсь максимально широкой интерпретации катарсиса как события, которое имеет двойную функцию развлечения и воспитания чувств, однако я придаю особое внимание способности трагедии привить аудитории «правильные представления» или «развить правильные чувства по отношению к правильным предметам», что также является целью пропаганды [Ford 1995: 112–113]. Согласно Ари-

стотелю, оба этих состояния обусловлены идентификацией читателя с героем, что возможно, только когда обычный наблюдатель может поставить себя на место героя — в пределах разумного, разумеется. Ставя себя на место Хары, советские граждане усваивали правильную модель отношений между гражданином и государством. Масштаб влияния рассматриваемого события на советское общество иллюстрируется разговором, подслушанным во время суда над писательницей и недавним лауреатом Нобелевской премии в области литературы С. А. Алексиевич, обвиненной в клевете после выхода в свет ее документальной повести «Цинковые мальчики» о войне в Афганистане:

В девяносто первом такого суда не могло быть. Компартия пала... А сейчас коммунисты опять почувствовали силу... Опять заговорили о «великих идеалах», о «социалистических ценностях»... А кто против, на тех — в суд! Как бы скоро к стенке не начали ставить... И не собрали нас в одну ночь на стадионе за колючей проволокой [Алексиевич 1996: 272].

Интеллигенция восприняла негативную реакцию на книгу и последующий суд над Алексиевич за клевету как тревожный признак возможного возвращения к власти Коммунистической партии. Очевидно, что автор приведенного выше высказывания в зале суда ссылается на такие действия правительства Пиночета, как массовые аресты и казни на стадионе, которые для него символизируют жестокость не чилийского режима — марионетки США, а их главного антагониста — советского режима.

Хотя по отношению к чилийскому фашизму Советское государство играло роль защитника человечности, подробное описание в газетах увечий Виктора Хары наводит на мысль о том, что жизнь человека заслуживает внимания лишь тогда, когда она принесена в жертву. Дж. Агамбен объясняет это следующим образом:

Священность жизни, которую сегодня хотят противопоставить суверенной власти как действительно фундаментальное право человека, на самом деле воплощает изначальную незащищенность жизни перед лицом смерти, свидетельство о ее бесконечной отверженности [Агамбен 2011б: 108].

Попытка советского истеблишмента представить Хару как идеального советского гражданина заставляет задаться вопросом: неужели образцовый советский подданный должен быть мертв?⁴ «*Sacer esto*⁵ — это изначальная политическая формула утверждения суверенной власти» [Там же: 110–111]. Иными словами, чтобы стать гражданином, необходимо передать власть над своей жизнью и смертью в руки суверена.

Кроме запугивания, крайне подробное описание тела жертвы вызывает эдипов комплекс в отношении «большого Другого» — фигуры, играющей роль отца и внушающей страх кастрации. Руки Хары были инструментом борьбы, но они раздроблены, мертвы, и ни один мускул в них больше никогда не напряжется. Согласно истолкованию Агамбена, власть суверена напоминает древний закон римского права *vitae necisque potestas*⁶, означающий власть отца как обладателя юрисдикции хозяина дома над жизнью собственных детей [Там же: 113]. Поэтому, приказав казнить собственных детей, Брут, как говорит позднеантичный источник, «усыновил вместо них весь римский народ», а это, по мнению Агамбена, восстанавливает «изначальное злое значение эпитета “отец отечества”, во все времена прилагавшегося к носителям суверенной власти» [Там же: 115]. Несмотря на отсутствие тирана в постсталинской России, советский дискурс создает видимость присутствия отца и помогает проявлению государственной власти над народом.

Следуя логике семейной модели и с целью окончательно закрепить за Харой место в героическом пантеоне доблестных детей

⁴ Ц. Тодоров восклицает: «Величайший коммунист — мумия Ленина!» [Verdery 1999: 141]. Посмертная жизнь коммуниста в романе «Чевенгур» А. П. Платонова, а также гибель героев революции и в этом романе, и в повести «Котлован» свидетельствуют о том, что смерть — это советский вариант утопической трансцендентности.

⁵ Да будет предан богам (*лат.*). Законы XII таблиц (древнейший свод римского права. — *Примеч. ред.*) гласят: *patronus si clienti fraudem fecerit sacer esto* («если патрон обманет клиента, да будет предан он богам»). [Агамбен 2011б: 93]. Произнесение формулы *sacer esto* переводило виновного под власть богов, что было равносильно смертному приговору. — *Примеч. ред.*

⁶ Власть над жизнью и смертью (*лат.*). — *Примеч. ред.*

Советского Союза, дискурс сообщает о повторном рождении Хары в советской стране. Например, в статье «Как клятву и знамя», опубликованной в «Комсомольской правде» в 1980 году, впервые упоминается возможность возрождения Хары благодаря тому, что он добровольно посвятил жизнь людям: «Я счастлив, потому что, когда отдаешь свое сердце, разум и волю для служения своему народу, не можешь не быть счастлив — рождается новая жизнь»⁷. Затем статья сообщает, что в 1972 году, когда Хара был на гастролях в Москве, он сделал операцию на голосовых связках — намек на то, что режим способствовал становлению голоса барда, который постоянно подается как главное оружие Виктора, такое же важное, как его руки. И так, *zoé* Хары находится в руках государства еще до уничтожения его телесной жизни. Статья вначале цитирует воспоминания Виктора о впечатлениях, полученных им во время поездки, затем в этот нарратив встраивается интервью с Глэдис Марин, генеральным секретарем ЦК Коммунистической молодежи Чили, которая помогает добавить штрихи к его политической жизни — *bios*. Отвечая на вопрос журналиста о наиболее сильном влиянии на жизнь Виктора, Марин упоминает его первый визит в Советский Союз в 1961 году и говорит о нем как о событии, которое определило его политическую карьеру и за которым последовало его вступление в чилийский комсомол. Она вспоминает эпизоды из жизни Виктора, в которых он предстает как член партии, который проникнут чувством долга («он выполнял все поручения организации»), участвует в маршах и демонстрациях как один из простых парней («так просто шел вместе с нами во время марша»), навещает бедняков («спал на полу в крестьянском доме»), но не забывает о своем деле («с гитарой в руках он вел важнейшую пропагандистскую работу»).

Все это свидетельствует о том, что, несмотря на свою известность, Хара не являлся независимым активистом. Изображение Виктора образцовым коммунистом, возможно, обусловлено воспитательным уклоном газеты, чья читательская аудитория в идеа-

⁷ Косичев Л. Как клятву и знамя // Комсомольская правда. 1980. 4 сент. С. 3.

ле должна была состоять из советской молодежи: «Вот пример, на котором мы должны воспитывать новое поколение». Таким образом, эта история учит, что героический ореол можно приобрести с помощью подчинения. Путь Виктора в пантеон советских героев лежит через его полное отвержение своего «я».

Статья «Сражайся, гитара!» наделяет образ Хары символическим значением, делает из него героя, которого ненавидели при жизни, а теперь, после смерти, боятся: «Здесь, в подполье, товарищ и брат, ты не спишь»⁸. Советскому дискурсу нужен умерший герой, а тело Хары в одной из публикаций упоминается как «неопознанный труп»⁹. Кроме того, в статье, озаглавленной «Убив певца, они не убили его песен», изображение вдовы Виктора Джоан Хары наводит на мысль о том, что идеология — вот настоящая родина этой женщины. «Англичанка, балерина лондонского театра Сэдлерс-Уэллс, она вернулась в Англию, чтоб продолжить борьбу за возрождение демократии у себя на родине — в Чили»¹⁰.

Установив, что Виктор Хара на символическом уровне является советским подданным, текст «Сражайся, гитара!» сообщает о своего рода передаче Советскому Союзу прав на его наследие, обосновывая это тем, что хунта сама лишила себя этих прав, следующим образом сообщив о его смерти в газете *El Mercurio*: «Ни слова о его жизни... ни слова о его борьбе... Ни слова о том, как фашистские подонки расправились с ним на стадионе в Сантьяго». В ответ на это текст с помощью риторики насилия вводит тему повторного рождения певца:

Фашистские палачи растоптали его гитару. Прикладами автоматов раздробили они кисти рук барда. Пулеметным огнем пронзили они его сердце. Но не смогли они убить Виктора Хару. На стадионе в Сантьяго начал он петь новую песню, свою последнюю песню. Она прервалась на полуслове. Другие закончат ее¹¹.

⁸ Иванов И. Сражайся, гитара! // Комсомольская правда. 1979. 15 февр. С. 3.

⁹ Виктор Хара. Стадион Чили // Советский спорт. 1973. 21 нояб. С. 4.

¹⁰ Убив певца, они не убили его песен // Московский комсомолец. 1974. 17 янв. С. 3.

¹¹ Иванов И. Сражайся, гитара! // Комсомольская правда. 1979. 15 февр. С. 3.

С момента смерти Виктора в каждом интервью, эссе, стихотворении в память о нем неизменно встречаются одни и те же основные мотивы.

В обществе, характеризующемся самодисциплиной, идеальные подданные постоянно выставлены на обозрение. Они легко распознаваемы, прозрачны благодаря эффекту контражурного¹² света метафорического паноптикума — особого строения наподобие кольцеобразной тюрьмы, освещение в которой создается лучом света из башни надзирателя, находящейся в центре. Статья в журнале «Театр» описывает выступления Виктора, его «магическую» власть над зрительским вниманием, будь то в театре или на политическом митинге¹³. В статье газеты «Советская культура», посвященной V Фестивалю политической песни памяти Виктора Хары 1978 года, данная прозрачность достигает наивысшей степени и смысл становится ясен без слов: «Принято считать, что во время концертов огни рампы освещают только сцену. В Доме культуры зрители и артисты хорошо видели друг друга, да что там, видели, чувствовали, понимали — это был контакт единомышленников»¹⁴. Такая обстановка, естественно, побуждает к клятвам в верности, которые в данном контексте звучат из уст художественного руководителя белорусского ансамбля «Верасы», исполнявшего народную и популярную музыку. «В Финляндии мы впервые выступали на Первом фестивале политической песни в 1975 году. И тогда поняли, что политическая песня — это наш жанр. Теперь мы в этом полностью убеждены и хотим сделать политическую песню основой нашего творчества»¹⁵. После того как Хара уже был признан ис-

¹² Контражур — съемка, во время которой снимаемый объект находится между съемочным аппаратом и источником света. URL: контражур — Большой словарь иностранных слов (gufu.me) (дата обращения: 31.12.2021). — *Примеч. пер.*

¹³ Черногорский Г. Виктор Хара — певец и солдат // Театр. 1975. № 6. С. 121.

¹⁴ Горбунов Н. Песни солидарности // Советская культура. 1978. № 89. 7 нояб. С. 7.

¹⁵ Там же. Кроме того, в 1979 году ансамбль «Верасы» сопровождал во время гастролей на Байкало-Амурской магистрали (БАМе) певца Дина Рида, который в 1978 году в ГДР поставил фильм «Певец» о Викторе Харе и сыграл в нем главную роль [Раззаков 2006: 627].

тинным советским сыном, дискурс апеллировал к его памяти с целью надзора над гражданами и приведения их к единому стандарту (нормализации).

Еще один способ, с помощью которого осуществляется «канонизация» Хары в целом ряде публикаций, — использование дискурса насилия. В этих публикациях прослеживается попытка установить отношение «аналогической верификации» между телом мученика и идеологией, и подобная тактика, согласно И. Скерри, направлена на подтверждение истинности абстрактных доктрин путем предъявления телесных увечий [Scarry 1985: 210]. Таким образом, данные публикации можно отнести к дискурсной традиции, зародившейся еще в 1930–1940-х годах. Например, в поэме Г. Валькарселя «Чилийская симфония», опубликованной на русском языке в журнале «Иностранная литература» в сентябре 1975 года, встречаются два более ранних воплощения «человека священного» — замученный пытками партизан и враг народа, телесный аспект которого изображен утрированно [Валькарсель 1975]. Синекдохическая репрезентация тела через его отдельные части, овеществление идеи страдания (например, Стадион представлен в виде «отдельной планеты»), а также контрастное соположение темы насилия и сопровождающих ее инвектив с описаниями страданий жертвы отсылают к сталинской медийной репрезентации показательных процессов. Внушающие ужас военные изображены с помощью копурологической лексики:

вот испражнения в форменных мундирах,
и вот моча в блестящих позументах —
то хунта движется со свитой отбросов.
Меж тем ослы пасутся в институтах [Там же: 94].

Здесь подобные «портреты» во многом отражают каноны, которым следовала литература о Великой Отечественной войне, в том числе роман А. А. Фадеева «Молодая гвардия», где изображение нацистов маниакально жестокими и алчными людьми в обстановке назревающей холодной войны создает предпосыл-

ки для переноса концепта врага с Германии на бывших союзников Советского Союза [Рыклин 2002: 232]¹⁶. Генерал Пиночет описан следующим образом:

Вот Пиночет, мерзейший современный Каин... // господчик с буквы «г» срамного алфавита»... // Вшей самодержец и король червей могильных... // из гноя родился, созрел нарывом, // учась на скорпиона, получил диплом змеиный... // о, нет сомненья, [он пойдет] далёко — // по всем клоакам мира! [Валькарсель 1975: 95].

Подобное изображение зловонных нечистот контрастирует с описанием немого страдания Виктора Хары, об участии которого автор повествует с помощью метафоры насилия: «Гитара сломана, и песня перебита...», при этом слово «песня» относится к сломанным кистям рук, которые в другой строфе продолжают петь: «Но всё поют отрубленные кисти», а сам Хара метафорически представлен как «чилийский соловей, чей голос обезглавлен» [Там же: 94–95]. Утрированный телесный аспект в репрезентации врага сопоставляется с трансцендентной «неистребимостью» Хары, бессмертным наследием Пабло Неруды и грядущим воскресением Сальвадора Альенде [Там же: 95, 97].

Статья «Стадион», опубликованная в журнале «Иностранная литература» в августе 1974 года, использует аналогичные изобразительные средства жертвенного дискурса: безжалостные допросы, бессмысленные пытки, доносчики, предатели и хриstopодобные героические личности, чья смерть должна вызвать народный гнев [Вильегас 1974: 228–243]. Гнев, пожалуй, и есть самое подходящее название катарсического переживания, вызываемого этими нарративами, поскольку они утверждают веру в борьбу, а не в искупление. Нарратив о барде актуализирует сюжеты советского военного дискурса и содержит религиозные аллюзии, такие как, например, уподобление страданий Виктора крестным мукам: «Хара полной чашей испил все, что было уготовано людям

¹⁶ Противоречия вокруг первой и второй редакций «Молодой гвардии» — наиболее яркий пример участия заказной литературы.

в зале «Чили», но постоянно думал о товарищах, об их трагедии». Внезапное переключение с евангельского сюжета на пролетарский во второй части высказывания выглядит несколько забавно. Хотя христианский мотив здесь подчиняет образ Хары пропагандистским целям советского режима, он в действительности связан с личным интересом певца к религии. Уже во взрослом возрасте он поступил в католическую семинарию и использовал евангельские аллюзии в своем творчестве, как, например, в песне «Plegaria a un Labrador / Призыв (молитва) к землепашцу», в языковом и жанровом планах отсылающей к молитве «Отче наш»: «...царство справедливости и равенства нам принеси Твое... // очищай дула ружей священным огнем. // Да придет в конце концов Твоя святая воля к нам на Землю!» [Jara 1998: 38, 126]¹⁷.

Легкость перехода от религиозного сюжета к коммунистическому обусловлена тем, что в обоих нарративах присутствуют элементы жертвенного дискурса.

Стихотворения, посвященные Виктору Харе и развивающие тему борьбы за освобождение, часто расположены на странице издания рядом со стихами о героизме русских людей. Например, стихотворение В. Шлёнского «Памяти чилийского поэта Виктора Хары» было напечатано в журнале «Молодая гвардия» на одной странице с произведением «Июнь 1941 года», в котором автор призывает солдат беречь свою страну смолоду¹⁸ и предсказывает: «...вернется кто-то в дом героем, // кому-то под березой спать...». Справа — стихотворение Л. Овдиенко, посвященное памяти украинских писателей П. Тычины и А. Малышко, чья недавняя кончина вдохновляет оставшихся в живых на подвиги, «чтобы каждый день перерастал в геройство // и пробивалась рожь

¹⁷ Виктор Хара. Pelagria De Un Labrador. URL: http://www.democraticunderground.com/discuss/duboard.php?az=view_all&address=385x53347 (в настоящий момент ресурс недоступен).

¹⁸ Это отсылка к пословице «Береги платье снову, а честь смолоду», ставшей эпиграфом к «Капитанской дочке» А. С. Пушкина. Этот совет сопровождается отеческим благословением, при этом и напутствие, и благословение проникнуты теплотой, нежностью, которые советское стихотворение стремится воспроизвести.

сквозь мертвый камень» [Шлёнский 1974: 196–197; Овдиенко 1974: 197]. В журнале «Дон» стихотворение самого Виктора Хары «Спасибо тебе, Рекабаррен», посвященное чилийскому политику и борцу за права рабочих, напечатано непосредственно после русскоязычной версии стихотворения Авраама Хесуса Брито «Взят Ростов», — сообщает Совинформбюро». [Хара 1974; Брито 1974]. Такая насыщенность идеологическим содержанием, неуместная в контексте позднесоветской культуры, должно быть, вызывала ощущение неестественности, учитывая, что в сериалах, таких как одобренный КГБ многосерийный фильм «Семнадцать мгновений весны», разработаны более сложные образы немцев, а различие между двумя тоталитарными режимами как будто незаметно исчезает [Неромныашчы 2002: 257; Липовецкий 2007]. Общая тенденция к ослаблению механизма государственного насилия в этот период, возможно, усилила потребность в визуальных репрезентациях поучительного характера, многочисленные примеры которых мы находим в военном дискурсе, явно подкрепляющем представление о государстве как о защитнике народа и силе добра.

Безусловно, масштаб насилия, применяемого Советским государством в этот период, нельзя сравнивать с систематическим террором сталинской эпохи. Оттепель дала начало периоду «социалистической законности», и, даже несмотря на преследование диссидентов, режим стремился сохранить репутацию правового государства. Однако к началу 1970-х годов произошло несколько событий, поставивших под сомнение искренность этих попыток: кампания в прессе против Бориса Пастернака, суды над Иосифом Бродским, Андреем Синявским и Юлием Даниэлем, а также высылка Александра Солженицына — все это после публикаций в самиздате или за рубежом произведений, содержащих, по мнению режима, критику советской истории, государства и общества [Nathans 2011: 182]. Из опасений по поводу возвращения к террору общественность требовала открытого судебного процесса над Синявским и Даниэлем, а обвиняемые отказывались признать себя виновными [Rubenstein 1985: 43]. В период проведения судебных заседаний эта тема

часто затрагивалась в письмах читателей [Kozlov 2006: 574]. После публикации повести «Один день из жизни Ивана Денисовича» в журнале «Новый мир»¹⁹ печатное слово стало главным средством передачи мнений о сталинизме в период оттепели, что, вероятно, возродило интерес государства к кампаниям в прессе. В своем выступлении на XXIII Съезде КПСС в 1966 году писатель М. А. Шолохов с чувством ностальгии пускается в рассуждения о том, что было бы с Синявским и Даниэлем в 1920-е годы в отсутствие правовых ограничений, а статья в газете «Вечерняя Москва» под заголовком в духе сталинской эпохи «Продажные шкуры» ясно свидетельствует о готовности государства вернуться к прежней тактике, которая, несмотря на переход «от дела к слову», не стала казаться менее жесткой [Rubenshtein 1985: 43]. С. Бойм отмечает, что начиная с середины 1960-х годов был наложен запрет на публичную критику Сталина, а различные преступления замалчивались из патриотических соображений [Бойм 2021]. Судя по уровню популярности книг, вышедших в самиздате и тамиздате, и тому факту, что художественные произведения Синявского и Даниэля были приобщены обвинением к делу в качестве изобличающих улик, именно дискурс стал основной площадкой для идеологических баталий брежневской эпохи. Поскольку цензура была неспособна обеспечить полный контроль над обществом, все более востребованной становилась борьба за сохранение социализма в той политической репрезентации, которая сформировалась на тот момент.

В годы политической и экономической стагнации печальная годовщина чилийского путча дала повод насытить советский дискурс романтическими мотивами революционного рвения. Статья Евгения Евтушенко, побывавшего на Всемирной конференции солидарности с народом Чили в Мадриде, была опубликована в «Литературной газете» в ноябре 1978 года. В ней это мероприятие представлено как «мощный духовный аккумулятор, событие, заставившее “сиять заново” такие слова, как “солидар-

¹⁹ Новый мир. 1962. № 11. Ноябрь. С. 8–75. — *Примеч. ред.*

ность», «пролетариат»²⁰. Цитата из поэмы Владимира Маяковского «Владимир Ильич Ленин», в которой поэт говорит о своем желании заставить сиять заново величайшее слово «ПАРТИЯ», здесь, возможно, имеет двойственное прочтение как сама политическая позиция Евтушенко — и коллаборационистская, и прогрессивная одновременно. Евтушенко цитирует слова поэта, чьей заявленной целью было «сломать привычные, традиционные формы языка», оживить поэзию, чтобы костный язык советской идеологии приобрел новое звучание и чтобы вместе с тем расставить по-другому некоторые ее акценты [Гаспаров 1995: 365]. Евтушенко, который принадлежал к поколению шестидесятников, был готов присоединиться к молодым писателям-прозаикам в их стремлении вновь наполнить язык смыслом, выступить в защиту мировоззрения, в котором прогрессивные силы, обозначаемые словом «мы», обладают монополией на историческую истину, он хотел противопоставить мертвым идеям юношеский идеализм, следуя при этом традиции формализма, оказавшего влияние на поэму Маяковского. Сложные отношения Маяковского с Советским государством придают цитате ироническое звучание.

Однако, несмотря на старания Евтушенко, его статья напоминает стандартный советский текст. Стиль статьи под названием «Жить, чтобы бороться. Бороться, чтобы жить» напоминает многие аналогичные публикации благодаря в том числе таким шаблонным выражениям, как «звериное лицо фашизма». Следуя по стопам Маяковского — то есть занимая революционную позицию и демонстрируя ораторский пыл, — он, тем не менее, смог высказать некоторые опасные суждения. Например, он упоминает «анахронический» характер «бестактных высказываний» мадридского епископа «по адресу социалистических стран» и высказывает мнение, что политические симпатии и религиозные убеждения не имеют значения, если у человека добрые намерения. Евтушенко проповедует идеи гуманизма и сострадания

²⁰ Евтушенко Е. Жить, чтобы бороться. Бороться, чтобы жить // Литературная газета. 1978. № 47. 22 нояб. С. 14.

(«нет политики выше человека. <...> Социализм и равнодушие к какому-либо народу несовместимы... правда всегда социальна») — идеи, которые,неважно, были они одобрены цензурой или нет, в общем, вполне ожидаемы и могут рассматриваться в качестве издержек профессии «инженера человеческих душ».

Именно обращение к жертвенному сюжету помещает эту статью в сферу советского режимного дискурса. Примером этого служит тот факт, что конференция посвящена чилийским жертвам репрессий и получает благословение от бестелесных призраков: «Но самое главное, что над трибунами витали тени замученных в пиночетовских застенках... тени бесследно исчезнувших неизвестно где. Они как бы были дополнительными делегатами с правом решающего голоса». Высокая вероятность гибели большего числа людей несет заряд беспокойства:

Как мне говорили, Пиночет прислал в Испанию специально зафрахтованный самолет якобы с «экономической делегацией», и его агенты так или иначе могли проникнуть на конференцию. Не случайно молодые чилийцы живой стеной окружали маленькую фигурку лучащегося «товарища Лучо», защищая Корвалана от возможного выстрела, а на этажах, где жили делегаты, дежурили испанские рабочие и студенты — на всякий случай²¹.

Евтушенко как бы окружает тени замученных магией и светом, и это заставляет вспомнить о мученической фигуре Виктора Хары — властителя сцены: «А когда запели тихую, сдержанную песню о стене, которая была не виновата в том, что столько людей одного за другим ставили к ней и расстреливали». Затем «как по мановению волшебной палочки в разных концах темного зала... загорелись поминальные свечки». Ложным идолам «Битлз», чье пение автор не смог расслышать на одном из концертов в Риме, «потому что толпа фанатиков сразу начинала визжать», он противопоставляет истинную веру:

²¹ Евтушенко Е. Жить, чтобы бороться. Бороться, чтобы жить // Литературная газета. 1978. № 47. 22 нояб. С. 14.

Ни грана пошлости не может исходить из песни, если певец поет слова, в которые верит. Пошлость — это результат неверия в то, что говоришь, что поешь. Вера в благородство своих слов рождает благородство стиля. Чилийские певцы произносили... «революция» так, как произносят слово «любовь», когда по-настоящему любят²².

Таким образом, революция, к которой призывает Евтушенко с помощью этих слов, лишена стихийности, от чувства опасности захватывает дух, и эта энергия актуализирует священный сюжет. Несмотря на попытку возродить романтическую веру в советские ценности, Евтушенко выступает традиционалистом, предпочитающим рок-н-роллу творчество Ф. Синатры, ведь ему так нравятся песни, в которых он может разобрать слова.

К. Шмитт, авторитетный правовед и политический мыслитель XX века, как известно, утверждал: «Суверенен тот, кто принимает решение о чрезвычайном положении» [Шмитт 2000: 15]. Агамбен поясняет, что чрезвычайное положение есть выражение суверенной власти, поскольку оно означает приостановление действия правовой системы, а та в нормальной ситуации налагала бы ограничения на действия суверена. Кроме того, жертва — важнейшая составляющая отношений между подданными и властью в современном государстве: «Быть гражданином — значит быть осведомленным о возможной необходимости жертвоприношения. Ситуация жертвоприношения имеет вид своего рода божественного насилия, священнодействия, наполненного трансцендентным смыслом» [Kahn 2011: 121]. Благодаря постоянному обращению к жертвенному сюжету в советском дискурсе и особенно развитию этой темы в дискурсе позднесоветского периода, характеризовавшегося отсутствием неминуемого вторжения или восстания внутри страны, создается впечатление, что страна как будто постоянно находилась в осадном положении [Агамбен 2011а: 29]. По свидетельству Агамбена, осадное положение берет начало в декрете французского Учредительного собрания 1791 года, передавшем функции принятия

²² Там же.

решений от гражданских властей военным на территории «крепостей и военных портов», но затем произошло «прогрессирующее дистанцирование от ситуации войны», так что его можно было применять «в качестве экстраординарной полицейской меры против беспорядков и внутренних мятежей», во время которых приостанавливалось действие гражданского права. Мученическая фигура и другие элементы священного дискурса сохраняют актуальность до 1970–1980-х годов; они свидетельствуют о настоятельной необходимости революции, вызывают волнение и тем самым требуют «восстановления обетов» граждан и государства. Невозможность чрезвычайного положения в мирное время требует «приостановки неверия», особенно когда и жертва такая исключительная — Хара ведь не советский гражданин, — а политический кризис, послуживший причиной его гибели, произошел в другой стране.

Следовательно, было необходимо уточнить характер отношений между гражданином и сувереном путем включения в эти отношения интернациональной группы сторонников. Кроме того, неоднократно подчеркивается, что суверен по своей сути поборник народных интересов или, по крайней мере, представляет собой власть, выступающую от имени народа, а значит, заслуживающую, чтобы гражданин пожертвовал ради нее своей жизнью. Данное понятие «народного суверена» особенно востребовано в контексте советской жизни, когда народ и партия были едины, по крайней мере, если верить лозунгу. Статья под заголовком «Но ветер перемен дует мне в лицо», опубликованная в газете «Комсомольская правда», связывает освобождение Луиса Корвалана с проявлением гневного протеста международной общественности и актуализирует понятие могущественного «народного суверена», о воле которого говорится так, как если бы это была Божья воля: «По воле народа всего мира товарищ Лучо, Луис Корвалан, на свободе»²³. Статья указывает на невидимую фигуру Виктора Хары как на искупительную жертву, чья

²³ Завадская Н. Но ветер перемен дует мне в лицо // Комсомольская правда. 1977. 29 янв. С. 3.

смерть придает смысл политической миссии участников фестиваля (а заодно и читателя). Хотя освобождение чилийского политика рассматривается как проявление священной власти, именно благодаря жертвоприношению эта благонамеренная власть начинает действовать в феноменологическом мире: «Имя Хары часто звучало со сцены. Он был невидимым участником этого события».

Официальный дискурс стремится вызвать волнение и душевное возбуждение читателя, помещая в центр нарратива мученическую фигуру и адаптируя к новому контексту стилистические средства более ранних советских дискурсных парадигм. А. Юрчак отмечает тенденцию к «нормализации» дискурса, которая началась в 1950-х годах и которая выражается в двух сдвигах: «...коренному изменению подверглась позиция *автора*... автор выступал не *производителем* нового знания, а лишь ретранслятором», а также «произошел общий сдвиг *темпоральности* в сторону прошлого» [Юрчак 2014: 136]. Государство также давало возможность темпорального сдвига, поощряя «образование, получение знаний, науку, искусство, творческую деятельность, участие в жизни общества, что требовало достижения целей и реализации норм лишь в формальном смысле» [Yurchak 2005: 156]. Поэтому цитата поэта-авангардиста Маяковского может встретиться вкуче с патриотическими реминисценциями, а еще на страницах той же газеты читатель найдет сообщения о достижениях на строительстве БАМа, выполнении норм выработки зерна, а также о новых происках капиталистов. Кроме того, если эти элементы дискурса появлялись с подачи режима, то фигурирующая в них героическая личность — особенно погибшая — могла обрести голос, тем самым став для власти средством накопления «символического капитала» и неисчерпаемым источником идеологического влияния, поскольку и дискурс, и героический персонаж будут стремиться увековечить друг друга через воспроизведение языковых формул [Verdery 1999: 33].

Биография Виктора Хары, написанная его вдовой Джоан, часто цитируется в советских газетах и содержит немало подобных формул. Например, согласно данному нарративу, Виктор диалек-

тически сочетает в себе стихийное начало и осознанность: он никогда не изучал нотную грамоту, так как боялся, что «может потерять чутье»; по его собственному признанию, он руководствуется чувствами, а не рассудочными суждениями; а его любимый писатель — М. Горький, основоположник соцреализма и автор произведений, ярко демонстрирующих рассматриваемое двуединство [Jara 1998: 41, 64–66, 163]. Однако после поездки в СССР Виктор написал в письме Джоан, что его вера в себя как артиста и общественного деятеля возросла [Jara 1998: 66]. Строки письма Хары, написанного жене во время пребывания в Ялте в 1961 году, приведены в статье «Выбор пути»:

Любовь моя!.. Когда я вернусь в Чили, думаю, ты найдешь во мне много изменений. Я пытаюсь понять все, что меня окружает. Русские демонстрируют назидательный пример коллективизма и высоких духовных устремлений, дружелюбия и воли. Я хотел бы иметь подобные убеждения и цели. Я выбираю путь коммунизма²⁴.

Подобное раскрытие собственного «я» позволяет сделать из Хары героя, перешедшего в русское подданство и добровольно отдавшего свою судьбу в руки «народного суверена». Помимо диалектического сочетания стихийности и осознанности, в поэзии Виктора могут быть обнаружены некоторые футурологические трансцендентальные мотивы, характерные для авангарда 1920-х годов: «Моя песня льется с площадей, чтобы достичь небес» [Jara 1998: 11]. По признанию Джоан, «общее дело обогащает» ее отношения с Виктором: «Мы не только муж и жена, мы — *сотрайнерос*²⁵». При этом на ум советскому читателю придут такие небезызвестные личности, как Н. К. Крупская и И. Арманд, и читатель припомнит спор о свободной любви, популярный на заре советской эпохи. Кроме того, Джоан с волнением говорит на такие важные для советского дискурса темы, как перевыполнение плана и поездки студентов на целину [Jara 1998: 171, 175,

²⁴ Выбор пути // Комсомольская правда. 1983. 14 сент. С. 3.

²⁵ Соратники (*исп.*). — Примеч. ред.

178]. У читателя возникнет ощущение, что Джоан Хара искренне и осознанно следует институциональным моделям советской культуры, а упоминание первых побед коммунизма в Чили, в свою очередь, дает положительную оценку советскому опыту построения социализма.

Выбор именно Виктора Хары в качестве жертвенной фигуры в дискурсе 1970-х годов отражает попытку переподчинить эти языковые формулы новым политическим задачам позднесоветского периода. Тот факт, что Хара являлся менее спорным кандидатом на «канонизацию», по сравнению с политиками, пострадавшими в застенках или погибшими от рук приспешников Пиночета, вероятно, объяснялся исходом спора между чилийским и советским правительствами накануне переворота. В частности, спорные моменты, которые могли помешать советскому правительству увеличить помощь чилийской экономике, затронуты в интервью с чилийским коммунистом Володей Тейтельбоймом, опубликованном под заголовком «Уроки из поражения — условие грядущей победы». Тейтельбойм, вопреки сложившейся традиции, не празднует моральную победу, а открыто признает поражение правительства, сформированного коалицией «Народное единство», и заявляет, что «были допущены ошибки» [Тейтельбойм 1974: 29]. Затем чилийский коммунист пускается в рассуждения о политических мерах и сожалеет, что не были установлены более тесные связи со средним классом, выражает желание видеть более эффективное управление коалицией с христианскими демократами, критикует ультралевый экстремизм, выражает широкие взгляды относительно роли военных в управлении государством, а также ссылается на Ленина как на главный источник идей революционной борьбы. Это интервью радикально отличается от основной массы публикаций в первую очередь тем, что в нем совершенно отсутствует жертвенный сюжет. В интервью указывается на двойственный характер советской политики, в которой попеременно угадывалось то желание оказать официальную поддержку Чили, то стремление негласно дистанцироваться от этих отношений из опасений поставить под угрозу достижения политики разрядки и соглашения о поставках зерна

с Запада. В нем также нашло отражение сомнение в способности коалиции «Народное единство» сохранить власть [Miller 1989: 129, 131–132, 135].

Помимо прочего, «канонизировать» С. Альенде было невозможно из-за неясных обстоятельств его смерти. Согласно официальному заявлению, политик совершил самоубийство, но данная версия вызвала яростный протест среди его сторонников, которые утверждали, что покончить с собой в разгар борьбы было не в характере этого революционера. Например, в статье, опубликованной в 1974 году в журнале «Нева», политический аналитик и журналист А. Медведенко заявляет, что лично знал Альенде и что хунта с помощью предложенной версии событий стремилась уйти от ответственности за его смерть [Медведенко 1974: 178]. И в этой, и в более ранней статье, опубликованной в 1973 году в журнале «Журналист», Медведенко в качестве опровержения версии о самоубийстве указывает на осведомленность Альенде по поводу его возможного убийства (что позволяет провести параллель с распятием и с одним из искушений Христа):

Нет, никто не поверит, что Сальвадор Альенде, этот прекрасный и мужественный человек, вся жизнь которого была посвящена борьбе за светлое будущее своего народа и который с чистой душой и открытым сердцем боролся против всего того, что мешает жить, мог добровольно прекратить борьбу! Нет, нет и еще раз нет. Его подло убили. [Там же: 178].

Убежденность, с которой журналист исключает возможность самоубийства Альенде, говорит об актуализации сюжета «человека священного», хотя и частичной, поскольку ввиду обстоятельств смерти президента версию убийства требуется еще доказать. Кроме того, политики имеют самое непосредственное отношение к суверенной власти, и поэтому их гибель не может восприниматься как мученическая смерть гражданина своей страны. Гибель Виктора Хары не вызвала подобных разночтений, вот почему Глэдис Марин, к примеру, обращаясь к молодежи

со страниц «Комсомольской правды» с целью заручиться международной поддержкой в борьбе с хунтой, отводит два кратких абзаца под описание подробностей смерти Хары, а смерти президента Альенде посвящает не более половины предложения²⁶.

Однако основная причина, по которой в официальном дискурсе идеальной жертвой стал не политик, а певец — мастер перформанса, — заключается в том, что Юрчак называет «перформативным сдвигом», который наблюдался в дискурсе власти начиная с 1950-х годов [Юрчак 2014: 71]. А. Юрчак иллюстрирует парадокс К. Лефора, указывающего на разрыв между «идеологическими высказываниями» государства и его «идеологической практикой» [Там же: 48], отсылкой к противоречию между советской идеологией свободы и репрессивной практикой режима по отношению к индивиду в интересах жесткого партийного контроля за идеологическим производством. В свою бытность руководителем страны И. В. Сталин закрывал эту брешь тем, что присваивал себе роль «высшей инстанции», имеющей доступ к марксистско-ленинскому канону, а потому все официальные тексты были обращены к этому внешнему редактору, который выносил окончательную оценку соответствия текста догме. После смерти Сталина оказалось пустым место редактора, осуществлявшего оценку идеологических текстов, поэтому перестал существовать и авторитетный метадискурс. В результате дискурс был переориентирован на воспроизведение готовых форм при выхолащивании констатирующей составляющей смысла. Юрчак отмечает, что вследствие нормализации авторитетного языка «исчезла... внешняя модель языка, на которую можно было рав-

²⁶ Марин Г. Народ Чили не сломить // Комсомольская правда. 1973. 20 окт. С. 3. Использование в данном тексте тех же тропов, что и в советских статьях о Чили, а также в книге Дж. Хары, свидетельствует о лояльности Г. Марин Советскому Союзу как «народному суверену»: в статье активистка противопоставляет «патриотов» и «предателей»; использует в отношении реакционного правления слово «мрак», которое контрастирует в других статьях со светом «товарища Лучо»; хунту называет фашистской, а ее правление уподобляет нацистскому режиму в Германии; сообщает, что военные уже взяли под контроль высшее образование; а при описании своей родины Чили использует прием персонификации.

няться при написании текстов» [Там же: 75], и, таким образом, начался процесс воспроизводства языковых формул. Однако Юрчак отказывается от таких характерных для исследований постсоветского периода бинарных оппозиций, как противопоставление граждан, искренне или притворно следующих советским идеалам, и диссидентов. Он утверждает, что знание не предшествует дискурсу, а рождается в нем: «Перформативный сдвиг авторитетного дискурса открыл возможность для возникновения в советской повседневности огромного числа новых, неожиданных смыслов», при этом констатирующая составляющая смысла высказывания получает «все новые непредсказуемые интерпретации» [Там же: 76]. Несмотря на оторванность языковых формул от реалий того дня, подобные тексты обслуживали ритуалы принадлежности и тем самым выполняли объединяющую функцию: участники процесса идеологического воспроизводства становились полноправными членами общества и даже могли существовать «одновременно *внутри* и *за пределами* системы» [Там же: 258]. Воспроизводство этих отживших дискурсных форм не только способствовало объединению советских граждан, но и создавало иллюзию исторической преемственности и надежных нравственных устоев, а это помогало верить, что со времен революции до текущего момента сохраняются общие цели, убеждения и установки воображаемого монолитного советского общества.

Что не менее важно, подобное воспроизводство мертвых языковых формул и ритуалов демонстрирует сходство между ритуальным действием и перформансом. По мнению Фуко, отношение к публичной казни как к «зрелищу» было одним из важнейших проявлений власти правителя над телом осужденного [Фуко 1999: 17], при этом более современные системы надзора, действующие на основе механизма нормализации, не сводят взгляда с граждан с целью подчинить тело верноподданного дисциплине и ритуалу [Там же: 259]. В этом контексте именно фигура барда, с которого публика не сводит взгляда, является подходящим объектом для проявления власти государства и для роли мученической фигуры, поистине достойной этого статуса.

С одной стороны, чтобы сохранить потенциал воздействия, советский перформативный дискурс требовал постоянного «подавления неверия», что не только способствовало нейтрализации «констатирующего смысла высказывания» — в терминах Юрчака, — но и привело к обстановке стагнации: поскольку язык потерял связь с реальностью и были утрачены любые референции к тому, что могло бы выступить в качестве означаемого языкового знака, таким образом, культурная среда порождала цинизм и апатию и побуждала к жизни вне системы. С другой стороны, перформативный аспект, свойственный жертвенному дискурсу, способствовал интуитивному установлению связи между перформансом и героизмом, а затем встроился в популярную культуру, что нашло выражение в народном почитании таких деятелей культуры, как бард Владимир Высоцкий, лидер рок-группы «Кино» Виктор Цой или, к примеру, актер Андрей Миронов, — а ведь все это было не просто самоидентификацией через принадлежность к той или иной субкультуре, почитанием ее идолов или романтизацией героев, ушедших в молодом возрасте. Жертвенный дискурс создает и героя, и палача; гонения со стороны режима, заговор и абсолютная преданность искусству стали рассматриваться обществом как причина двух инфарктов и одной аварии, унесших жизнь этих знаменитостей.

Перформативность советского дискурса привела к формированию стереотипа, что героизм — смертельно опасная публичная позиция. Образ арестованного Виктора Хары, играющего на гитаре и поющего «Venceremos / Мы победим» на стадионе, породил волну подражаний на фестивалях в поддержку Чили и нашел отражение в сообщениях на страницах советских газет о различных политических и фольклорных фестивалях, что говорит о возврате к обществу «ярких зрелищ», согласно Фуко [Там же: 52]. Ниже приводятся строки из статьи «Стену цепей нам нужно разбить!», содержащей каноническое описание последних минут Хары и опубликованной в «Литературной газете» в 1983 году в ответ на решение чилийского правительства прекратить следствие по делу о смерти певца: «Охранники били его прикла-

дами по рукам, но он продолжал петь. Они разбили ему голову, но он продолжал петь. Тогда они выпустили в грудь певца очередь из автомата»²⁷. Во введении к статье Виктора Хары «Наша песня — боевое оружие», опубликованной в чилийской газете и перепечатанной в журнале «Советская музыка», также подчеркивается этот важнейший момент политической жизни Хары: «Глядя смерти в глаза, Хара пел свою песню “Venceremos”. Палачи превали его песню»²⁸. Подобные репрезентации не только способствовали формированию чувства общности на основе разделяемых ценностей и жертвенного сюжета, но и наводили на мысль, что быть заметным — смерти подобно и что насильственная смерть следует по пятам за славой»²⁹.

Слава Виктора Хары вдохновила А. Б. Градского на создание рок-оперы, работа над которой была закончена в 1985 году. Как и во многих нарративах о героических воинах, центральный конфликт рок-оперы «Стадион» строится вокруг оппозиций преданность — предательство, певец — «маленький человек»³⁰. Нельзя не вспомнить, что «маленький человек», бессильный против бюрократического аппарата царской России, был излюбленным персонажем советского литературоведения. Использование сочетания «маленький человек» по отношению к недалекому и трусливому Торговцу лимонадом, который под нажимом указывает на «красных», а также контраст между ним и колоссальной фигурой барда призваны масштабировать впечатление от нее. Чтобы более остро подать конфликт, либретто включает

²⁷ Хуземи И. Стену цепей нам нужно разбить! // Литературная газета. 1983. № 21. 25 мая. С. 11.

²⁸ Хара В. Наша песня — боевое оружие // Советская музыка. 1975. № 1. С. 145.

²⁹ Например, именно репрезентация смерти Хары в фильме восточногерманского производства «El Cantor / Певец» (1978) с Дином Ридом в роли барда больше всего запомнилась современному зрителю: «Ксения сказала: “Я видела Дина Рида в фильме про Виктора Хару, который показывало советское телевидение, и когда они убивали Хару, я плакала. Не могу забыть этих простых людей в пончо”» [Nadelson 2006: 265–266].

³⁰ Градский А. Стадион. Опера в двух действиях, четырех картинах, CD. Москва: МТКМО, 1996.

сцены, отсутствующие в рассказах очевидцев пребывания Хары в тюрьме на стадионе, например, сцена, в которой военные долго пытаются заставить Хару предать товарищей, — обычная для статей о показательных судебных процессах и героях войны тема, с помощью которой проявляется личность героя или негодя [Kharkhordin 1999: 178, 198]. Военные разрешают певцу прожить еще одну ночь, по-видимому, для того чтобы у него было время обдумать предложение. Однако его ценности несовместимы с ценностями тюремщиков — певцы любят жизнь, заявляет он, а поэты любят свободу, — и он отвергает это предложение.

Вам не понять, почему с яростью одержимой
Поэты мечтают о жизни, свободной счастливой жизни,
Тогда их ведут в тюрьму, ведут в тюрьму!
Вам не понять, почему свободе верны поэты,
Свобода в их песнях воспета, и их не купить,
Поэтому поэтов ведут в тюрьму, ведут в тюрьму!³¹

В этих строках авторы либретто М. А. Пушкина и А. Б. Градский предлагают интерпретацию Хары как представителя интеллигенции, а такого рода персонаж редко встречается даже в ранних произведениях соцреализма (за исключением работ Н. А. Островского, чей талант писателя компенсировал физическое ограничение вследствие травмы, полученной им во время службы «большому Другому») и практически совсем отсутствует в официальном пантеоне советских героев войны [Kaganovsky 2008: 28]. Было бы опрометчиво утверждать, что вся интеллигенция признала законное право Хары на роль мученика, о чем можно судить по интервью Александра Розенбаума изданию «Петербург-Экспресс» (январь 2000 года)³². Нет сомнений в том,

³¹ Градский А. Стадион. Либретто и стихи М. Пушкиной и А. Градского. URL: <https://www.gradsky.com/txt/095.shtml> (дата обращения: 28.01.2022).

³² Александру Розенбауму напомнили о чилийском певце Викторе Харе // GAZETA.SPb. 2008. 12 мая. URL: <https://gazeta.spb.ru/44892-0/> (дата обращения: 18.12.2021).

что различные диссидентские круги почитали своих мучеников.

Так или иначе, подобная идентификация героя рок-оперы представляет своего рода уступку со стороны советской творческой интеллигенции, которая, очевидно, металась, выражая сочувствие к замученному барду и одновременно испытывая презрение к официальной идеологии, которая популяризировала его образ. Признание Хары в качестве артиста-интеллигента позволяло поставить его в один ряд с такими почитаемыми исполнителями, как Александр Галич и Владимир Высоцкий, и даже сближало его с советскими диссидентами³³.

Подобная идентификация, возможно, объясняется некоторым номинальным уподоблением ценностей советского режима и интеллигенции, имевшей политически амбивалентную позицию. Как отмечает Юрчак, советский режим уделял большое внимание культуре, и это позволяло интеллигенции удовлетворять собственные интересы в условиях относительной финансовой независимости, а литература и искусство, в свою очередь, всегда занимали особое место в советской культуре как средство внутреннего очищения [Yurchak 2005: 11; Юрчак 2005: 5]³⁴. Индивид, принимающий одобренную режимом молодежную культуру, вполне мог совмещать «настоящий энтузиазм по поводу международного фестиваля» политической направленности с любовью к западной рок-музыке, даже несмотря на ее официальный буржуазный статус [Юрчак 2014: 450–451]. Любопытно отметить, что, когда в опере из уст Певца звучит текст, содержащий и христианские, и языческие мотивы, и элементы авангардизма, кажется, будто перед нами в образе рок-звезды предстал непослушный сын советской поэзии Владимир Маяковский:

³³ Этот факт мог озадачить власти, поскольку выходило, что правительство борется с диссидентами, которые не только выглядели, но и вели себя наподобие чилийских коммунистов — приверженцев Советского Союза.

³⁴ А. Юрчак также отмечает, что в советское время идеология ставила перед обществом две не вполне совместимые цели: «...с одной стороны, внутреннее освобождение и всестороннее развитие личности; с другой стороны, партийное управление личностью и ее всесторонний контроль» [Юрчак 2005: 5].

Господи!
Выключи свет, выключи Солнце!
Господи!
Не усмехайся в ответ, ты ведь знаешь, как это больно!
Когда Солнце вползает в голову,
Когда Солнце впивается в голову,
Выключи Солнце!
Довольно!!!³⁵

Среди прочих ценностей интеллигенции — интерес к религии и презрение к деньгам, торгашеству и всему, что с этим связано. Например, строки из оперы «Время зовет покупать, продавать, // Торговать, предавать, покупать, // Предавать, торговать, убивать» говорят о способности капитализма обращаться лишь к самым низменным инстинктам человека, и это следует понимать в духе общего презрения интеллигенции к деньгам и свойственной ее представителям тенденции отождествлять искусство с нравственностью³⁶. Слова самого Виктора Хары указывают на идеалистическое представление о культуре:

Есть певцы, которые стремятся только к славе, которые используют простоту и чистоту в корыстных целях, которые торгуют совестью, своей и других людей, которые поют красивые слова, но ничего не делают. Такие охотники за наживой, будь то авторы популярных болеро и баллад, артисты модных жанров или даже протестных песен, никогда не поймут, что песня как вода, которая камень точит, как очищающий ветер. Но песня — это также пламя, которое объединяет нас в борьбе и которое остается с нами, чтобы мы стали лучше³⁷.

Это заявление, помимо всего прочего, содержит важный идеологический посыл, учитывая поражение советского правительства в борьбе с наплывом западной музыки, выразившемся,

³⁵ Градский А. Стадион. Либретто и стихи М. Пушкиной и А. Градского. URL: <https://www.gradsky.com/txt/095.shtml> (дата обращения: 28.01.2022).

³⁶ Там же.

³⁷ Хара В. Песня — пламя борьбы // Комсомольская правда. 1975. 5 марта. С. 3.

например, в популярности группы «Битлз», которая, несмотря на свои умеренные взгляды, официально считалась политически чуждой, идеологически опасной и оказывающей растлевающее культурное влияние [Раззаков 2006: 172].

Творческая советская интеллигенция, лояльно относящаяся к режиму, принимала каноническую традицию изображения Виктора Хара в дискурсе, однако время от времени акцентировала в этом образе собственные ценности. Например, поэт Андрей Вознесенский в поэме «Чили», опубликованной в журнале «Новый мир» в 1974 году, интерпретирует страдания Хара с евангельских позиций. В этой поэме говорится, что чилийского мученика «одного, перед хохочущей толпой... // обмотав колючей проволокой, волочили нагишом по мостовой», а очевидец этого зрелища сказал: «Будь они прокляты!» [Вознесенский 1974: 66]. В песне Юрия Визбора «Баллада о Викторе Хара» используется дискурс насилия в духе 1930–1940-х годов, что выражается в олицетворении гитары. «Совесь земли», «голос души», гитара невинно пострадала вместе с певцом: «А гитару его сапогами ломали»³⁸. Для хунты и инструмент, и песня — источник опасности, они допрашивают и в конечном итоге убивают гитару певца: «И гитару его на допрос увели»; «И у песни, ребята, есть свои палачи». В ответ на это в песне Визбора звучит призыв со сфорцандо на слове «бейте»: «Так играйте ж, друзья! Бейте в ваши гитары!» В своей песне Визбор в полной мере соглашается с официальным взглядом на искусство как на инструмент воспитания, подразумевая, что Хара должен стать примером для советской молодежи, ведь «он чилийских мальчишек был вожак и кумир». Затем Визбор призывает молодых людей стать «дублерами тела» певца:

Воскрешайте шеренги великих имен!
Чтобы в ваших руках руки Виктора Хара
Продолжали бы песню грядущих времен.

³⁸ Визбор Ю. Баллада о Викторе Хара. 1 декабря 1973 года. URL: <https://vizbor.ru/?chrazdel=3&chmenu=6&r=songs&is=5&idsong=25> (дата обращения: 20.03.2022).

Курьезная попытка «идеологического пиара», заключающаяся в рифмовке слов «марксист» и «гитарист» указывает на поиск возможности поместить Виктора Хару как политическую фигуру в лагерь творческой интеллигенции, пострадавшей за свое искусство. Персонафикация гитары и песни также является центральным мотивом «Песни памяти Виктора Хары», во время исполнения которой вокально-инструментальным ансамблем «Песняры» на концерте 1974 года зритель видел вспышки света и слышал автоматные очереди³⁹. Слово «кровь» повторяется шесть раз в текстовом фрагменте объемом в 20 строк: «Больно гитаре... // Нота сорвалась и заалела // Капелькой крови на мертвой струне»; «Друг, над расстрелянной песней не плачь». Утрированная подача темы насилия в этой песне направлена на воссоздание сцены убийства перед взором аудитории, которая, замерев, внимает звукам расправы.

Заголовок статьи «Песня срывает маски», опубликованной в газете «Комсомольская правда» в октябре 1973 года, когда прошло немногим более месяца со дня переворота в Чили, также отстаивает воспитательную ценность политической песни и даже намекает, что она может привести к тем же результатам, что и показательные судебные процессы, то есть к разоблачению идеологического врага⁴⁰. В статье обсуждаются некоторые западногерманские исполнители, которые в своем творчестве отстаивают политические идеалы коммунизма и социализма. Эти убеждения подкрепляются типичными представлениями в духе соцреализма о переходе от стихийности к осознанности, «от неукротимого студенческого бунта к осознанной пропаганде демократических идей». Мотив мученичества также присутствует в этой статье, хотя автор, говоря об испытаниях людей, подвергшихся гонениям, ограничивается упоминанием того факта, что у себя на родине они не имеют возможности выразить свою

³⁹ Лученок И. Брусников Б. Вокально-инстр. ансамбль «Песняры» п. у. В. Мулявина. Песня памяти Виктора Хары. Мелодия. 1974. URL: <http://youtube.com/watch?v=w9GedpdUhY8> (дата обращения: 28.01.2022).

⁴⁰ Бовукин Е. Песня срывает маски // Комсомольская правда. 1973. 18 окт. С. 3.

точку зрения в прессе. Однако в том же разделе газеты можно найти историю об оказавшемся на Стадионе 15-летнем подростке, который попросил охранников отпустить его, но был вместо этого хладнокровно застрелен⁴¹. При этом упоминание Германии вызывает ассоциацию с фашизмом, который, по общему мнению, нашел свое воплощение в идеологии и методах хунты. Упоминание чилийских и западногерманских подданных в едином контексте возвращает нас к идее не ограниченного временными рамками международного сообщества, конкретизируемого в понятии «народного суверена», и наводит на мысль об общей жертве, приносимой от его имени⁴².

Провидческая роль артиста еще более четко обозначена в статье «Печаль и гнев», опубликованной в «Комсомольской правде» в 1978 году и призывающей к «канонизации» другого чилийского поэта Эктора Павеса⁴³. В данной статье репрезентация сердца с помощью приема синекдохи отсылает к текстам о показательных судах сталинской эпохи. Павес пережил две операции на сердце, и обе связываются автором статьи с его самоотверженным политическим активизмом в Чили, а в конце статьи певец сравнивается с героем рассказа Максима Горького⁴⁴: «В нем было что-то от горьковского Данко, пожертвовавшего своим сердцем во имя любви к людям»⁴⁵. В логике традиции, приравнивающей слова к делам, Эктор Павес, как и Пабло Неруда, считается жертвой

⁴¹ Крики заглушались автоматными очередями... // Там же.

⁴² Любопытно, что именно Б. Н. Полевой, известный как автор «Повести о настоящем человеке», увековечившей подвиг летчика-героя Алексея Маресьева, представил Дина Рида аудитории, которая собралась на пресс-конференции в Советском комитете защиты мира в 1966 году в Москве: «Представлял Дина публике писатель Борис Полевой, который назвал Дина “удивительным певцом современности, человеком из народа, умеющим понимать сердце и душу людей, особенно молодежи”» [Раззаков 2006: 180–181].

⁴³ Косичев Л. Печаль и гнев // Комсомольская правда. 1978. 1 окт. С. 3.

⁴⁴ М. Горький. Легенда о Данко // Старуха Изергиль. Впервые рассказ напечатан в «Самарской газете». 1895. № 80. 16 апр.; № 86. 23 апр.; № 89. 27 апр. — *Примеч. ред.*

⁴⁵ Косичев Л. Печаль и гнев // Комсомольская правда. 1978. 1 окт. С. 3.

переворота, хотя он и пострадал, скорее, в эмоциональном плане. Письма Павеса, написанные им в ссылке, полны романтизма и тоски по товарищам из чилийских молодежных организаций, революционного волнения и призывов к справедливой борьбе, к общему делу: «работать, строить, учиться». Нельзя не увидеть в этих ностальгических строках признаков советского пропагандистского дискурса, который начиная с 1920-х годов работает теми же самыми — почти совсем не переосмысленными — концептами и контекстами, особенно если учесть, что в произведениях о героях Великой Отечественной войны зачастую делается упор на патриотизм, а не на сугубо марксистские идеи. После того как автор раскрывает смысл двух операций на сердце в принесении жертвы во имя человечества, сердце певца начинает выполнять функцию пропагандистской песни — что соответствует основному устремлению многих подобных статей о певцах революции: «...письмо было найдено в столе Эктора, после того как перестало биться его сердце. А на столе вместе с нотами лежал листок со словами “Куэка⁴⁶ сопротивления”, написанными рукой Павеса. Это было последнее созданное им произведение».

Жертвенный дискурс 1970–1980-х годов не только созвучен, но и повторяет особенности дискурса 1930–1940-х годов, что проявляется в частом обращении к синекдохе при актуализации религиозных сюжетов, интерпретируемых в патриотическом контексте или в связи с дихотомией «преданность — предательство». Однако если цель военного дискурса, а также репрезентаций показательных судебных процессов заключается в создании возможности для проявления «истинного “я”» индивида с помощью очищения или героических поступков, то целью репрезентации гибели Виктора Хары в официальном дискурсе является попытка скрыть факт исчезновения «большого Другого» [Kharhordin 168]. В отсутствие авторитетной фигуры, способной гибко реагировать на изменения, эти дискурсные формы создавали иллюзию присутствия авторитетного лица, продолжающего влиять на жизнь общества. Образ артиста отражает эти измене-

⁴⁶ Куэка — чилийский танец. — *Примеч. пер.*

ния: в нем реализуется механизм «подавления неверия», который был необходим, чтобы граждане могли участвовать в воспроизведении языковых формул, не ожидая соответствующих изменений в жизни или поведении людей. Героические репрезентации Виктора Хары в советских медиа обогатили дискурс такими эмоционально-оценочными элементами, как острота исторического момента и революционное волнение, а также способствовали повышению престижа личности артиста и установлению интуитивной связи между перформансом и мученичеством.

Таким образом, советские нарративы с помощью перформативности вводят Виктора Хару в стан «своих». Изображение рук Виктора как центрального элемента в большом количестве статей не только подчеркивает его талант, эта синекдохическая деталь помогает создать образ «послушного тела», открытого для произвольных манипуляций [Фуко 1999: 199]. Как образцовый советский гражданин, он всегда на виду, и его способность к перформансу рассматривается нами в параллели с перформативной функцией языкового ритуала, который суть способ государства властвовать над телом мученика. Обычно нарративы о мучениках войны заканчиваются так: врагу — проклятье, а режиму — идеологические дивиденды. Руки Виктора становятся сосредоточением его боли, они символизируют его революционную борьбу, и именно на них обращена ярость хунты. Советские нарративы прибегают к подобному устрашающему образу, преследуя несколько целей: вызвать сочувствие, подчеркнуть идейную правоту режима и запугать граждан.

Глава четвертая

Отцы, сыны и имперский дух

Конкурирующие интерпретации жертвенного сюжета в контексте новых войн

В настоящей главе речь пойдет о новых мучениках войн в Югославии, Чечне и с недавних пор в Украине, как их изображают постсоветские националистические публикации: беллетристика, эссеистика, журналистика, а также интервью с популярными современными писателями Захаром Прилепиным, Германом Садулаевым и Дмитрием Черкасовым. Фигура захваченного в плен партизана приобрела особый статус в дискурсе Великой Отечественной войны, но продолжала служить основой репрезентации героев позднесоветского периода, таких как бортпроводницы, погибшие в результате угонов самолетов. А новые войны создали благоприятные условия для того, чтобы эти современные писатели смогли спустя десятилетия вернуться к одному из центральных образов жертвенного сюжета.

Представляют интерес некоторые события, которые повлияли на постсоветские националистические произведения, изображающие героев войны. В результате событий 1990-х годов — краха Советского Союза, разрыва связей страны с государствами-сателлитами, разгула беззакония и заката государственной идеологии, определявшей идентичность людей, — в начале 2000-х годов основным направлением в политике России и других этнических субъектов стал национализм. Утрата престижа в глазах международного сообщества, ставшая предельно оче-

видной во время конфликта в Югославии, распространение капиталистических ценностей, становление свободного рынка, троекратный за одно десятилетие обвал курса рубля, теракты в Москве и регионах в 1990-е годы — все эти факторы предопределили подъем сильной фигуры В. В. Путина и его авторитарную практику госуправления, а также общую милитаризацию официального дискурса и культуры. Однако именно война в Афганистане в 1980-е годы стала переломным моментом, обусловившим изменения в репрезентации солдата в официальном языке, литературе и кинематографе.

В современной националистической литературе, в первую очередь в работах Прилепина, наблюдается трансформация репрезентации солдата: это уже не захваченный в плен герой-партизан времен Великой Отечественной войны, а простодушный и многострадальный парень, участвующий в военных действиях на территории Чечни; причем эти изменения отражают переход к варианту национализма, более ориентированного на индивида, чем это было бы возможно в официальной советской культуре. С. А. Ушакин отмечает, что противоречия вокруг официальной интерпретации чеченской кампании как «антитеррористической операции», а не войны и, следовательно, неопределенность социального статуса ветеранов на фоне нежелания правительства платить компенсацию пострадавшим и потерявшим кров в ходе военных действий позволяют понять, насколько судьба военнослужащих зависела от той степени, в который власти были готовы оценить их жертву:

Отказ государства прилагать необходимые усилия для сохранения важных символов лишил граждан возможности получить признание и участвовать в ритуалах легитимации, помогающих осмыслить личный опыт, который в первую очередь делал этих граждан теми, кто они есть [Oushakine 2009: 138].

Протагонисты современных художественных произведений националистической направленности иллюстрируют этот парадокс. При этом, ощущая себя покинутыми режимом, военнослужащие испытывали ностальгию и желание обрести отца в ком-

либо, помимо государства, но все было тщетно. Поэтому в качестве альтернативной опоры возникло этнически однородное братство солдат, сражающихся друг за друга.

Впервые чувство брошенности возникает в контексте советской интервенции в Афганистан, продолжавшейся с 1981 по 1989 год. Именно здесь механизмы советской пропаганды, ориентированные на репрезентацию военной тематики, в последний раз подверглись испытанию, а страна, которая ранее призывала своих граждан взять в руки оружие, потеряла идеологическую силу. Особенно важно учесть тот факт, что война в Афганистане произошла как раз в тот момент, когда страна оказалась на пороге масштабных политических изменений, обусловивших в конечном итоге распад Советского Союза, поэтому то, какой отклик получила эта война, является интересным предметом целевого исследования, раскрывающего, с одной стороны, слом жертвенного сюжета, а с другой — его сохраняющуюся востребованность и популярность.

Если мы зададимся целью проследить изменения в установках, лежащих в основе интерпретации феномена войны, в позднесоветский период и в последующие годы, то придем к выводу, что война в Афганистане и есть водораздел, за которым традиционная военная мифология, произрастающая на почве репрезентаций Великой Отечественной войны в официальной и популярной культуре, получает переосмысление в свете мемуаров ветеранов Великой Отечественной войны, опубликованных позднее; дискурса разоблачения, проливающего свет на преступления советского правительства; повышения роли религии; и, помимо прочего, западной популярной культуры, наводнившей информационное пространство [Carlton 2010: 142–143]. По мнению Г. Карлтона, особенно важную роль в ослаблении героического пафоса официального нарратива играли военные мемуары:

В конце 1980-х годов в мемуарах и автобиографических художественных произведениях принципиально не было ни ниши, ни постаментов для героя или мученика. Произведения полностью преобразовали культ смерти: люди умирали незаметно и бесславно из-за тупости, халатности, предательства или равнодушия верховного командования.

<...> Вместе с тем исчезла извиняющая, даже успокаивающая, сила жертвенного сюжета; осталась лишь голая истина, заключающаяся в том, что несметное количество людей погибло напрасно [Там же].

С. А. Алексиевич в своей книге «Цинковые мальчики» проследживает изменения в сознании людей, которые в наибольшей степени были затронуты войной и которые стали добровольцами именно под влиянием героического жертвенного дискурса. Книга построена в форме сборника дневниковых записей и интервью с бывшими солдатами афганской войны, медиками и матерями. Книга написана в жанре «документальной повести», и такое определение жанра вызвало противоречия на суде против писательницы, инициированном некоторыми из ее героев, обвинивших Алексиевич в клевете. Недовольство этих информантов было вызвано не искажением их слов — интервью были записаны на пленку, — а тем фактом, что писательница изобразила героев с помощью эмоциональных средств от первого лица, а это явно противоречило канонам официального военного дискурса, не предполагающего раскрытия интимных моментов. Они возражали против того факта, что писательница не переработала предоставленный ими материал в текст, приемлемый для публичного предъявления: «Пусть признает, что это вымысел, клевета... Написанная простым, грубым языком. Кто так пишет книги?» [Алексиевич 1996: 267]. Свидетельствует одна из матерей афганца, который, приезжая домой в отпуск, страдал от таких явных проявлений посттравматического стрессового расстройства, как плач и бессонница: «Понимаете, он был боевой офицер. Он не мог заплакать» [Там же: 258].

Некоторые другие герои книги, обвиняя Алексиевич в принижении их имиджа в глазах общественности, прибегают к дискурсу разоблачения, строящемуся вокруг понятия враг народа: «...считаю, что эти сведения порочат мою честь как мужчины, человека, солдата»; «Данная цитата порочит мои честь и достоинство, представляя меня двуличным человеком с двойной моралью» [Там же: 255, 262]. Дж. Агамбен сравнивает голос, «выражающий печаль и радость», с «голой жизнью» и утверждает, что она сохраняется в дис-

курсе подобно тому, как «голая жизнь» обитает в пределах полиса — то есть благодаря исключению: «Живое существо одарено речью, из которой оно удаляет и в которой в то же время хранит свой голос таким же образом, каким оно живет в полисе, позволяя исключить в его рамках свою голую жизнь» [Агамбен 2011б: 15]. Пытаясь вернуть голос героям, книга проявляет их «голую жизнь» и делает уязвимым их положение, что, в общем, подтверждается нежеланием этих людей видеть свои слова на бумаге, как они есть.

Слово «суд» — не пустой звук для российской интеллигенции, которая усмотрела «в судебном процессе над С. Алексиевич... спланированное наступление антидемократических сил» и признак неизбежного возвращения к власти коммунистов [Алексиевич 1996: 284]. Тем не менее именно подлинное ощущение уязвимости заставляет некоторых информантов давать свидетельские показания против писательницы. Они понимают, что книга сделала из них жертв, при этом некоторые люди, находящиеся в зале суда во время слушаний, выражают недовольство тем, что писательница, дескать, сколотила состояние и славу в результате публикации: «Зачем она написала, что они там убивали? За доллары написала... А мы — нищие... Цветов на могилу сыновьям не на что купить... На лекарства не хватает...» [Там же: 271]. В свою очередь, Алексиевич понимает обиду матерей, но пытается перенаправить их гнев на Советское государство, в котором она видит главного виновника случившегося [Там же: 259]. Неспособность официального дискурса предложить удовлетворительную интерпретацию этим событиям приводит к индивидуализации дискурса в целом и дискурса истины в частности¹, а неспособность свидетелей обвинить «большого Другого» или найти

¹ Э. Хэррис отмечает аналогичную общую тенденцию в пользу репрезентации «индивидуального подвига» в постсоветскую эпоху, что, в частности, выражается в творческом решении, найденном для нового памятника Зое Космодемьянской, открытого в 2008 году в Волгограде [Harris 2011: 287]. Подобный подход резко контрастирует с братскими мемориалами послевоенного периода, которые обычно изображали Зою как символ нации: «Избегая изображения фигуры Зои, комсомол смещал акцент с личности самой Зои на ее значимость как национального символа и личности, самоотверженно выполнявшей долг, особенно эта тенденция заметна в военные годы» [Harris 2012: 78].

спасительный смысл в его ценностях заставляет этих людей обратиться гнев на Алексиевич, автора дискурса истины, что еще больше усиливает тенденцию к индивидуализации:

Вы говорите, что я должна ненавидеть государство, партию... А я горжусь своим сыном! Он погиб как боевой офицер. Его все товарищи любили. Я люблю то государство, в котором мы жили, СССР, потому что за него погиб мой сын. А вас ненавижу! Мне не нужна ваша страшная правда. Она нам не нужна! Слышите?! [Там же: 259].

Один из инициаторов процесса винит Алексиевич в том, что она не использовала свое громкое имя, чтобы остановить войну, и это говорит о том, что дискурс истины, даже тот, который противоречит традиционному военному нарративу, имеет авторитет в глазах людей [Там же: 270].

Следует упомянуть возможность предвзятости Алексиевич при отборе материала; предисловие автора иллюстрирует культ «человека с ружьем» в российском обществе с помощью фрагментов интервью [Там же: 7]. Кроме того, ее в первую очередь интересует поиск в словах героев ответов на нравственные вопросы, возникающие в связи с войной: как учатся убивать, кто несет ответственность, возможно ли сочувствие к врагу и т. п. Я предпочла бы интерпретировать авторскую позицию Алексиевич как документальную часть ее текста. В некотором роде предвзятость писательницы служит иллюстрацией определенного сдвига референтности в дискурсе жертвенности и виктимизации: в качестве основного источника последней она указывает на советскую пропаганду, превозносящую самопожертвование.

Ветераны войны в Афганистане, с которыми Алексиевич провела интервью, переживают то же разочарование в официальных ценностях, которое охватило широкие массы. Они прошли по одному и тому же пути: индоктринация, добровольчество, разочарование. Одна из наиболее часто упоминаемых причин разочарования — различия между данной войной и повлиявшими на новобранцев представлениями о Великой Отечественной войне, не имевшими ничего общего с реальностью. «Я хотела быть

на войне, но не на этой, а на Великой Отечественной», — говорит одна служащая [Там же: 61]. Капитан артиллерии, объясняя душевное волнение, испытанное им во время службы в Афганистане, упоминает «духовный опыт», почерпнутый из рассказов о войне и революции. «И тебе хватило, досталось... У нас у всех духовный опыт или войны, или революции, других примеров не внушили» [Там же: 105]. Майор рассказывает, что в казармах висели «портреты Николая Гастелло, Александра Матросова... Героев Великой Отечественной войны», а у него — Ромена Роллана, французского писателя, нобелевского лауреата и поборника идеи «народного театра». Узнав об этом, командир части отдал категорический приказ повесить вместо него портрет Карла Маркса и назначил двое суток ареста [Там же: 198]. Реальных вещей из прошлого не так много, но и те воспринимаются как издевка: устаревшее медицинское оборудование, негодные пули, тяжелая военная форма, не подходящая для афганского климата, рыбные консервы, срок годности которых закончился 30 лет назад.

Кроме того, героические ценности военнослужащих и добровольцев входили в противоречие с широко распространенными явлениями мародерства, спекуляции и проституции, а они, в свою очередь, влияли на отношение, которое проявляли к ветеранам Афганистана соотечественники, многие из которых считали, что в Афганистане можно сходить налево и привезти оттуда дубленку: «Потом появились афганские дубленки. Выглядели они на... улицах шикарно. Другие женщины завидовали тем женщинам, у которых мужья были в Афганистане. В газетах писали: “Наши солдаты сажают там деревья, ремонтируют мосты, дороги”» [Там же: 227]. Врач-бактериолог, воспитанная на советской риторике, рассказывает, как потеряла веру в свои идеалы:

Мое окружение — девочки-официантки, повара. Разговоры: о рублях, о чеках, мясе с костями и без костей, о сырокопченой колбасе, болгарском печенье. В моем же представлении — это было самопожертвование, женский долг — защищать наших мальчиков, спасать! Я возвышенно все представляла. Люди истекают кровью, я даю свою кровь. Уже на пересылке в Ташкенте поняла: еду не туда [Там же: 130].

Эта всепроникающая алчность выглядела еще более чудовищно из-за неравенства в зарплатах военнослужащих в боевых частях и военных советников, причем последним все равно платили меньше, чем обычным рабочим на севере страны:

За войну нам удивительно дешево платили, каких-то два оклада, из которых один переводился в двести семьдесят чеков, из него высчитывали еще взносы, подписки, налог и прочее. В то время как обычному вольнонаемному рабочему на Саланге платили по тысяче пятьсот чеков. Сравните с офицерским окладом. Военные советники получали в пять-десять раз больше. Неравенство обнаружилось на таможене... Когда везли колониальный товар [Там же: 107].

Те, кто пошел на войну под влиянием советской пропаганды, были поражены не только подобным проявлением алчности соотечественников, обычно объясняемой материальными ценностями загнивающего Запада, но и пониманием того, насколько мало стоила в глазах государства их жертва, а ведь она должна была сделать из них героев.

В рассказах, включенных в книгу, можно найти немало традиционных элементов жертвенного сюжета. Например, интервьюируемые добровольцы чаще всего объясняют свое желание служить в Афганистане стремлением испытать себя, проявить свою личность. Говорит старшина: «Увидеть войну было интересно с психологической точки зрения. Прежде всего изучить себя» [Там же: 65]. Затем он объясняет, что родители воспитывали в нем личность, а это, по его мнению, значит выделяться из толпы и бороться за правое дело [Там же: 66]. Рядовой минометчик «мечтал попасть на эту войну», чтобы узнать, что это такое, когда ты последнее яблоко отдаешь друзьям, но был глубоко разочарован, когда дембель на пути туда отнял фарцовый ремень, обосновав это так: «все равно заберут» [Там же: 81]. Командир взвода пехоты объясняет, что вызвался добровольцем, поскольку хотел стать «настоящим мужчиной»: «Я с детства готовил себя к каким-то испытаниям. Джек Лондон — мой любимый писатель. Настоящий мужчина должен быть сильным. Сильными стано-

вятся на войне» [Там же: 94–95]. Еще одна служащая, которую спас солдат, загородив от огня противника своим телом, спрашивает: «И где ты в обычной жизни проверишь, сможет ли тебя закрыть собою человек?» [Там же: 62]. Даже ветеран Великой Отечественной войны говорит о важности войны в Афганистане, предоставившей возможность испытать и вооружения, и личный состав: «Мы хотя бы посмотрели, какие наши парни — в настоящей жизни! Да, гибли мальчишки. А сколько их гибнет в пьяной драке, в поножовщине?... Наша армия давно не воевала. Тут мы проверяли себя, проверяли современное оружие... Эти мальчишки все — герои!» [Там же: 235].

Однако личностные изменения, которые, предположительно, должны стать результатом такого порогового опыта, как война, неожиданно опровергают ожидания: они проявляют не только героическую личность, но и склонность человека к насилию и жестокости. Вспоминает старший лейтенант:

Я не ехал убивать, я был нормальный человек. Нам внушили, что воюют бандиты, а мы будем герои, нам всем скажут спасибо. Хорошо запомнил плакаты: «Воины, будем укреплять южные рубежи нашей Родины», «Не опозорим чести соединения», «Цвети, Родина Ленина», «Слава КПСС». А вернулся оттуда... Там же все время было маленькое зеркало... А тут большое... Глянул и не узнал себя... Нет, кто-то другой смотрел на меня... С новыми глазами, с новым лицом... Не могу определить, что поменялось, но даже внешне это другой человек [Там же: 142].

Рядовой описывает, как менялось его отношение к расстрелу прапорщика и солдата, убивших семью дуканщика и разграбивших его лавку:

Все их жалели. Из-за глупости погибли. Называли это глупостью, а не преступлением. Убитой семьи дуканщика как бы не существовало... Мы исполняли интернациональный долг, все разложено по полочкам... Только сейчас задумался, когда рассыпался стереотип... А ведь я никогда не мог без слез читать «Муму» Тургенева! [Там же: 151].

Война выявляет несовместимость с реальностью советского дискурса, насыщенного литературными и культурными аллюзиями. Мать солдата, который убил человека, из тщеславия выдумавшего, что заработал в Афганистане много чеков, отмечает перемену в сыне: «Мне вернули другого человека, — и винит себя в его трансформации: А я сама отправила его в армию, у него была отсрочка... Я хотела, чтобы он стал мужественным. Уверяла, что армия сделает его лучше, сильнее» [Там же: 246].

Жестокость этой войны рельефно демонстрирует более ранние проблемы Советской армии, в том числе глумление и издевательства над «молодыми», не ограниченные ничем, кроме фантазии садистов. Некоторые солдаты сравнивают службу с жизнью в лагере. Рядовой считает побои, из-за которых он попал в госпиталь, «типично лагерными делами» и понимает, что жаловаться бесполезно — «это был лагерный закон»:

В госпитале наведася ко мне комбат, выпытывал:

— Кто бил?

Били ночью, но я все равно знал, кто бил. А признаться нельзя, стану стукачом. Это был лагерный закон, который нельзя нарушить [Там же: 153].

Пережив состояние бессилия, он опровергает популярный стереотип, что армия делает из новобранцев «настоящих мужчин»: «Нет, сильного человека из меня не получилось» [Там же: 152]. Врач-идеалист, столкнувшаяся с издевательствами со стороны соседок по комнате, также использует сравнение с колонией — нет ничего тайного, интимного: «Вы смотрели фильм “Беспредел”? О жизни эков в колонии. Мы жили по тем же законам... (Та же колючая проволока, тот же пятачок земли...)» [Там же: 130]. Из этих высказываний становится ясно, что армия — не только пороговый опыт, порождающий чудовищ, но и пространство исключения, а солдат — мученическая фигура, замкнутая в этом пространстве. Ветераны Афганистана, убежденные в том, что пострадали напрасно, — это «человек священный» в чистом виде, это тот, кто умирает или страдает беспричинно, лишь

в силу своего бытия-исключения, диктуемого положением гражданина [Агамбен 2011б: 16].

После окончания войны необходимость жертвоприношения была оспорена. Осознание того, что война была ошибкой, заставило ветеранов и их матерей еще острее почувствовать, что они — жертвы. Мотив предательства, важный элемент советского героического сюжета, занимает центральное место в интервью. Мать, потерявшая сына, сомневается, был ли смысл в его (и ее) жертве:

На могильной плите сына выбила: «Помните, люди: он погиб ради жизни живых». Теперь я знаю, что это неправда, не ради жизни живых он погиб. Сначала обманули меня, потом я помогла обмануть его. Мы все так умели верить! Я твердила ему: «Люби Родину, сынок, она тебя никогда не предаст, не разлюбит». Теперь я хочу другие слова написать на его могиле: «За что?!» [Алексиевич 1996: 232].

Немаловажно, что слово «жертва» в послевоенном контексте означает как самопожертвование ветеранов и их семей, так и то, что они стали жертвами обмана. В книге Алексиевич прослеживаются две противоположные точки зрения: военнослужащие несут ответственность за преступления, совершенные во время советской интервенции в Афганистан; и военнослужащие сами стали жертвами режима. Писатель В. В. Быков пишет о ветеранах в «Литературной газете»:

Но вряд ли возможно нынче уйти от понимания того, что они — не герои с их бесспорным правом на всенародное поклонение, а всего лишь вызывающие жалость жертвы. Сознают ли это сами афганцы? По всей вероятности, однако, большинству из них это пока не под силу².

Другие призывают к «психологической реабилитации» военнослужащих или верят в необходимость искупления греха как

² Быков В. Афганская карта // Литературная газета. 1994. № 4. 26 янв. С. 11. — *Примеч. ред.*

на индивидуальном, так и национальном уровне: «Покаяние должно принести вам облегчение, участники бесславной эпопеи» [Алексиевич 1996: 236–237].

Интересно, что даже те, кто обвиняют систему, сами с трудом отходят от канонов официального дискурса. Испытывая разочарование перед лицом официальной лжи, многие интервьюируемые не могут найти иных ориентиров за пределами знакомой парадигмы. Например, бывший «афганец» пишет:

Мы должны пройти через переосмысление нашей роли в войне как орудия убийства, и если есть в чем каяться, то покаяние должно прийти к каждому человеку. Суд, вероятно, будет продолжаться долго и мучительно. Но в моей душе он завершен [Там же: 154].

Несмотря на подразумеваемое здесь религиозное искупление, сам дискурс напоминает, как писал О. В. Хархордин, требование, предъявляемое к индивиду в советской культуре — проявить себя. У некоторых интервьюируемых Алексиевич противоречие между официальным военным дискурсом и личным опытом на фронте спровоцировало правдоискательство, то есть перенос на государство практики поиска своего внутреннего «я».

Некоторые ветераны и их матери, однако, возражают против того, чтобы их называли жертвами в отрицательном, неприятном для них смысле. Рядовой заявляет: «Теперь все разом заговорили: жертва... ошибка... А я не хочу быть жертвой политической ошибки. И я буду за это драться! Пусть свет перевернется, но это не перевернется: герои в земле лежат. Герои!» [Там же: 103]. Такое обращение к героической риторике вне официального дискурса создает пространство, в котором герои романов Прилепина возвращают свою субъектность, потерянную, согласно автору, не по воле Советского государства, а по вине российских либералов.

После краха Советского Союза бывшие афганцы и их семьи были не единственными, кто понял, что их предали. В книге «Зачарованные смертью» Алексиевич беседует с людьми, предпринявшими попытку самоубийства, или с теми, кто знал таких — посветивших себя советской идее, но с распадом страны

потерявших смысл жизни. В предисловии автор называет этих людей «свидетелями» и «призраками» советской эры; именно преданность эпохе «великого обмана», во время которой они сформировались как личность, лишает их возможности идти дальше в ногу со временем³. В конце книги Алексиевич обращается к жертвенному дискурсу, приводя в эпилоге статьи из газет «Правда»⁴ и «Народная газета»⁵, повествующие об известных общественных деятелях и героях, совершивших самоубийство в начале 1990-х годов, таких как знаменитая поэтесса Юлия Друнина, участница Великой Отечественной войны, и Тимерян Зинатов, оставшийся в живых герой — защитник Брестской крепости, оборона которой стала одной из первых битв Великой Отечественной войны. Реплики, которыми заканчивается эпилог: «Что скажешь, Родина? Почему молчишь? Кому кричим?», — напоминают слова, с которыми Христос взывает к Отцу на кресте: «...для чего Ты Меня оставил?», и указывают на осознание автором собственной причастности к общей жертве.

Во вступлении к книге «Время секунд хэнд», где можно найти часть интервью из произведения «Зачарованные смертью» наряду с более новыми материалами, Алексиевич утверждает, что практика солидаризации с подвигом, сформировавшаяся под влиянием многих десятилетий советской пропаганды, является одной из главных причин суицидальных попыток героев книги; пожертвовать собой, пусть даже во имя устаревших ценностей, становится легче, чем принять новую жизнь, как она есть [Алексиевич 2013]⁶. Предисловие называется «Записки соучастника»,

³ Алексиевич С. Зачарованные смертью. URL: http://lib.ru/NEWPROZA/ALEKSIEWICH/suic.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 21.12.2021).

⁴ Правда. 1992. 7 апр. — *Примеч. ред.*

⁵ Народная газета. 1992. 5 окт. — *Примеч. ред.*

⁶ В статье Witness Tampering: Nobel Laureate Svetlana Alexievich Crafts Myths, Not Histories С. Пинкем критикует писательницу за редактирование оригинальных историй и даже за изменение или исключение при переводе некоторых материалов, чтобы избежать противоречия с ведущим нарративом виктимизации: «Но, изучив более ранние варианты историй, не переведенных на английский, я выяснила, что Алексиевич рассматривает полученные

и его смысл можно понимать по-разному: соучастник как спутник в поиске истины или как соучастник самоубийства того, кто, заразившись вирусом советских ценностей, утратил надежду на выздоровление. Не позволяя себе и малейшего проявления советского менталитета, Алексиевич выбирает в качестве эпиграфа цитату из романа «Дни нашей смерти» Давида Руссе, бывшего узника Бухенвальда. Смысл цитаты в том, что состояние жертвы — вопрос дурного вкуса: «Жертва и палач одинаково отвратительны, и урок лагеря в том, что это братство в падении». Алексиевич верит в искупление коллективного греха как путь к восстановлению субъектности. Ее героям, напротив, легче считать себя жертвами: «Один говорил: “я тоже сидел”, второй — “я воевал”, третий — “я свой город из разрухи поднимал, днем и ночью кирпичи таскал”» [Алексиевич 2016: 10]. Эти цитаты демонстрируют распространенность комплекса виктимизации в постсоветском обществе, а также то, что Алексиевич как рассказчик колеблется между ощущением вины и консолидацией с жертвами.

Неспособность героев Алексиевич отказаться от идеала жертвенного героизма свидетельствует об одном: несмотря на появление новых дискурсов истины, постсоветское общество, возможно, не было готово отказаться от жертвенной парадигмы.

ею интервью не как незыблемый исторический документ, а как необработанный материал для ее творческого и политического проекта. Внесенные ею многочисленные изменения — не только объясняющие и расставляющие акценты, но и изменяющие смысл — помещают произведение “Время секунд хэнд” за пределы сугубо фактологического дискурса, и, пытаясь объединить литературу и историю, Алексиевич в конечном итоге не добивается успеха ни в том ни в другом» (Pinkham S. Witness Tampering: Nobel Laureate Svetlana Alexievich Crafts Myths, Not Histories // New Republic 2016. August, 29. URL: <https://newrepublic.com/article/135719/witness-tampering> (дата обращения: 21.12.2021). Я предлагаю считать истории в книге «Зачарованные смертью» не исключительно правдивыми историческими документами, а фактологическим материалом иного рода. Огромное внимание Алексиевич к теме страдания демонстрирует сохраняющуюся увлеченность представителей постсоветской творческой интеллигенции жертвенным сюжетом. Подробнее об отношении интеллигенции к страданию см. главу пятую.

Споры вокруг войны в Афганистане создают предпосылки для индивидуализации героического нарратива и поиска жертвенного поведения и субъектности за пределами официального дискурса. Данное изменение находит отражение в традиции воздавать дань памяти русскому солдату Евгению Родионову, погибшему в Первой чеченской войне в середине 1990-х годов. Родионов, предположительно, попал в плен, пока находился на посту. Он отказался снять крест и принять ислам, за что был обезглавлен. П.-А. Будин разделяет публикации в интернете, посвященные смерти Родионова, на три категории: «Военно-героический дискурс; дискурс матери солдата; и, наконец, агиографический дискурс» [Bodin 2008: 95]. Анализ Будина свидетельствует, что между тремя дискурсами есть точки пересечения, что объясняется, на мой взгляд, интеграцией в них элементов «главного нарратива» о военном подвиге, который, в свою очередь, находится под влиянием религиозного дискурса [Там же: 105]. Например, в то время как агиографический текст о Евгении «наделяет каждый известный факт его жизни... религиозным смыслом», военно-героический дискурс подчеркивает честность, трезвость, патриотизм и непорочность Евгения [Там же: 96, 103]. Военно-героический дискурс также устанавливает линию преемственности с героями Великой Отечественной войны в лице престарелого ветерана, вешающего орден Мужества на памятник солдата и обращающегося к матери Евгения со словами: «Он спас душу России» [Там же: 98]. Именно эта связь с основополагающим сюжетом советской «религии» в глазах многих людей была разрушена рассказами афганцев, с которыми беседовала Алексиевич. Нарративы, выражающие позицию государства, имеют сильное религиозное звучание, а Церковь в настоящее время претендует, по крайней мере, на часть авторитета, ранее принадлежавшего официальной идеологии. Таким образом, проанализированные Будином тексты свидетельствуют о замене советского патриотизма религиозным национализмом, который актуализирован благодаря отсылке к дореволюционному прошлому и личности Фомы Данилова, русского солдата, чья гибель в Туркменистане в 1875 году при аналогичных обстоятель-

ствах упоминается в произведении Ф. М. Достоевского «Дневник писателя» [Там же: 97].

Есть много совпадений между тремя дискурсами, связанными со смертью Евгения Родионова, и советским жертвенным нарративом. В отличие от партизан Великой Отечественной войны, Евгения пытаются не с целью получения информации, а чтобы заставить принять ислам; однако с точки зрения структуры и семантик, его отказ снять крест аналогичен попыткам Зои Космодемьянской сдерживать крик, стиснув искусанные губы. Если героизм свидетельствует о проявлении истинного «я», или личности, то крест является продолжением личности Евгения — это его неотъемлемая часть.

Агиографический дискурс также сосредоточен вокруг жеста, говорящего об отказе снять крест, но в нем подчеркивается и мотив предательства, смежного по отношению к жертвенному сюжету и наделенного «ключевым значением в гимнах, посвященных Евгению» [Там же: 97]. Идея победы через жертвоприношение, выявленная Будиным в агиографических текстах о смерти Евгения Родионова, также является важной частью не только советского жертвенного сюжета, но и несоветских фильмов, см. исследование Г. Карлтона «Победа в смерти» [Carlton 2010: 135–168].

Необходимо отметить, что Евгений Родионов не был официально канонизирован Русской православной церковью, поэтому религиозные тексты и артефакты, рассматриваемые в статье Будина, относятся к апокрифам. Возможно, этот неофициальный характер почитания Евгения в качестве святого объясняет некоторые совпадения его культа с военно-героическим дискурсом и подобными советскими нарративами. Например, на некоторых иконах он изображен в военной форме, а сверху — риза, более подходящее для подобных изображений облачение. В руке — автомат Калашникова [Bodin 2008: 105]. Содержащийся в акафисте Евгению сильный патриотический посыл, характеризуется трансцендентностью наподобие советского героического дискурса и сохраняет его содержательные и структурные особенности:

Радуйся, честь Отечества твоего пред миром и люди не
 посрамивый;
 Радуйся, благородством, ему же тезоименит еси, правое
 дело воинства нашего подтвердивый;
 Радуйся, советы разрушителей мира во стране Чечен-
 стей, покусившихся на веру православную, расстроивый
 [Там же].

Данный текст напоминает каноническую речь Зои с эшафота, где она обращается к мотиву патриотизма, приносящего радость самопожертвования, а также возмездия: «Эй, товарищи! Чего смотрите невесело? Будьте смелее, боритесь... Мне не страшно умирать, товарищи. Это — счастье умереть за свой народ... Солдаты! Пока не поздно, сдавайтесь в плен, все равно победа будет за нами! Вам отомстят за меня...»⁷

Если Алексиевич на суде за клевету обвиняли в том, что она ошиблась с выбором жанра для передачи живой речи героев, то, по крайней мере, два дискурса на тему гибели Евгения Родионова, которые рассматривает Будин, — агиографический дискурс и военно-героический дискурс — решают данную проблему путем приведения сюжета в соответствие со знакомыми канонами официальных советских нарративов. Будин приходит к выводу, что дискурс матери, с другой стороны, «очень личный, иногда даже сокровенный», а это роднит его с рассказами матерей, давших интервью для книги Алексиевич «Цинковые мальчики» [Там же: 100]. Дискурс матери лишен патриотического звучания, напротив, безутешные матери, с которыми беседовала Алексиевич, часто винят в смерти детей патриотическое воспитание. Они разделяют презрение к армии и видят в ее безразличии предательство, которое неотъемлемо от советского героического дискурса, а также от евангельского сюжета, на который они частично опираются [Там же: 99]. Подобный отказ от идеологии в пользу персонализации, а также выдвигание на передний план дискурса матери были бы невозможны в произведениях, напи-

⁷ Лидов П. Таня // Правда. 1942. № 27. 27 янв. С. 3.

санных матерями Зои Космодемьянской, Олега Кошевого⁸ и других молодых героев Великой Отечественной войны.

Рассматривая разнообразные ответвления жертвенного сюжета в 1990-х годах, можно обнаружить еще одну его вариацию, связанную с почитанием памяти мафиозных авторитетов. О. Матич в своей статье «Бандитские надгробья в России 1990-х годов» рассматривает эстетику надгробных памятников бандитов, погибших молодыми в различных криминальных разборках. Матич утверждает, что изображение покойных в полный рост в окружении дорогостоящих предметов, принадлежавших им при жизни, говорит о надежде вернуть к жизни их искалеченные тела [Matich 2006: 83]. Хотя очевидно влияние религиозных взглядов на оформление надгробий, особенно их тенденция следовать традиции «неприкосновенности целого тела усопшего как залога его полноценной посмертной жизни», криминальная эстетика, по-видимому, имеет общие черты с позднесоветской культурой памяти [Harris 2011: 293]. Как отмечает Э. Хэррис, памятник Зое Космодемьянской на Новодевичьем кладбище воспроизводит ее поруганное тело, в том числе левую грудь, которая после смерти была отрезана пьяным немецким солдатом, что превращает ее не только в символ воскресшего после войны «тела Отчизны», но и в «вечно молодой» и «бессмертный» образ комсомольской организации [Harris 2012: 85; Harris 2011: 286]⁹. Традиция прощания с покойником, лежащим в открытом гробу, в гриме, умело маскирующем признаки физических повреждений, имеет продолжение в практике воссоздания тела в камне [Matich 2006: 83]. Подобная демонстрация тела явно контрастирует с практикой похорон афганских ветеранов в закрытом гробу, который не имели права открыть даже члены семьи.

⁸ О. В. Кошевой — один из руководителей советской подпольной антифашистской комсомольской организации «Молодая гвардия», Герой Советского Союза (посмертно, 1943). — *Примеч. ред.*

⁹ «Наличие в скульптуре О. К. Комова левой груди воспринимается как исчезновение следов издевательств над ее телом, заметных на фотографии, сделанной С. Н. Струнниковым, подобно тому, как восстанавливаются тела христианских мучеников в византийском агиографическом тексте» [Harris 2011: 282].

Матич сравнивает монументальные надгробия криминальных авторитетов с надгробными памятниками на могилах военнослужащих на Новодевичьем кладбище в Москве: «Фигуры военных чинов, воплощающие советскую мощь, всегда неподвижные, выпрямленные, застывшие, стоят на пьедестале или вырастают из камня» [Там же: 100]. Кроме того, награды на груди военного напоминают о роде его деятельности, подобно тому как изображение грузовика на могиле водителя позволяет судить о профессии и образе жизни покойного [Там же]. Награды также включены в апокрифическое изображение воина-мученика Евгения Родионова, чья военная форма скрывается под ризами, облачающими фигуру святого. Соединение трансцендентного и мирского придает этому изображению налет соцреализма. Парадокс заключается в том, что и подвиг Евгения, совершенный им во время военной службы, и насильственная смерть во время криминальных разборок считаются смертью, «достойной мужчины». Разговор двух людей, невольно подслушанный Матич на Введенском кладбище, свидетельствует об ошибке, которую повлекло за собой подобие надгробий криминальных авторитетов и советских воинов. Посетители кладбища пытались угадать, как погибли молодые люди — в бою или в результате радиационного заражения в Чернобыле, — и были поражены, когда работник кладбища сообщил им, что покойные были бандитами [Там же: 101]. Тот факт, что многие бандиты ранее были бойцами ОМОНа, а также ветеранами войн в Афганистане и Чечне, свидетельствует о социальной нестабильности в постсоветское десятилетие и в некотором смысле демонстрирует то, как эти неинституциональные социальные структуры пытались воссоздать символы советской культуры [Там же: 86]. Криминальные войны пришли на смену государственным, а с точки зрения структуры банда представляла собой альтернативную «большую семью» (слово «братки» было популярным обращением в криминальной среде), которая, как и сталинская большая семья, требовала безоговорочной преданности. Элементы жертвенного дискурса, обнаруженные в различных аспектах постсоветской культуры, находят выражение и в надгробиях убитых представителей криминали-

тета, которые воспринимаются как мученики, и кажется, будто огромные надгробные памятники призваны скрыть из вида пугающую пустоту на месте «большого Другого» — того, кто требует жертвы.

Универсальная тенденция рассматривать современный военный конфликт сквозь призму Великой Отечественной войны проявляется даже в творчестве тех, кто противопоставляет себя официальной националистической идеологии. М. А. Сухотин, поэт-концептуалист, чья книга «Центоны и маргиналии» вошла в шорт-лист премии Андрея Белого, в «Стихах о первой чеченской кампании» движим пресловутой виной русской интеллигенции и недвусмысленно выносит вердикт Российскому государству и армии¹⁰. Поэма описывает злодеяния русских во время Первой чеченской войны, она написана нарочито непоэтическим, безжалостно реалистичным, разговорным стилем, содержит коллоквиализмы, ругательства, преувеличения, отсылки к популярной культуре и смелые обращения к политикам и личным знакомым автора, чьи высказывания напрямую процитированы. В поэме говорится о расправах над матерями с маленькими детьми; так называемых фильтрах, или концлагерях, где ни в чем не повинных чеченцев пытали с целью получения выкупа или просто для развлечения; накачанных наркотиками российских солдатах, убивавших всех на своем пути, кроме предложивших им еду и питье; о том, как российские танки давили упавших российских новобранцев. Автор поэмы не боится называть имена, а повествование от третьего лица постоянно прерывается речью самого нарратора, который дает личные оценки и вставляет эмоциональные комментарии.

Обращаясь к мотиву Великой Отечественной войны, аналогично мнениям, приведенным в настоящей главе, Сухотин, вероятнее всего, полемизирует с официальным дискурсом, который после многолетнего пренебрежения «чеченцами» (ветеранами войны в Чечне) стал отождествлять их военное наследие с традицией

¹⁰ Сухотин М. Стихи о первой чеченской кампании. URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOTIN/Chechnya.htm> (дата обращения: 10.12.2021).

Великой Отечественной войны [Oushakine 2009: 106]. Однако Сухотин меняет местами жертв и злодеев в чеченской драме, демонстрируя, что русская армия, в силу своего цинизма, играет роль нацистов: «Ничего себе армия победителей Гитлера! А не хотите — армия учеников?» Кроме того, нарратор в поэме Сухотина описывает свои впечатления от телевизионного интервью В. В. Путина с чеченским муфтием и ссылается на сцену пытки из популярного шпионского детектива «Мертвый сезон»¹¹, при этом российский президент находится на месте нациста. Повествователь в поэме Сухотина снижает традиционный имидж Советской армии как армии победителей, сравнивая насильников из числа российских солдат в Чечне с их предшественниками, вторгнувшимися в Европу в конце Великой Отечественной войны:

Мишлин Морель вспоминала, как в 45-м через них,
трех освобожденных из концлагеря в Нойбранденбурге
скелетоподобных французских пленниц,
проходили десятками советские освободители.

Чтобы подчеркнуть масштаб уничтожения в Чечне, повествователь сопоставляет количество чеченцев, погибших во время первой чеченской кампании, с числом русских, убитых в Великой Отечественной войне, при этом масштаб чеченских потерь говорит о геноциде:

В первой кампании была уничтожена десятая часть
чеченского народа.
Это за 1,5 года, а в Великой Отечественной — русских?
За 5 лет — 20 миллионов. Пропорционально это даже
меньше.

Автор поэмы заявляет, что настоящей целью войны была демонстрация силы, а не какие бы то ни было политические и экономические цели, якобы реализуемые в других войнах. В то же время грандиозность, обычно воспринимаемая как атрибут Ве-

¹¹ Шпионский детектив. Реж. С. Кулиш. Ленфильм. 1968. — *Примеч. ред.*

ликой Отечественной войны, у него становится характеристикой этой новой борьбы добра и зла:

Идёт война, в сущности, против всех людей, против
человечности,
и чеченцы это почувствовали первые, как никто.
Это они помогали раненым всех национальностей,
вытаскивали русских из-под завалов,
а в Грозном их было больше половины.

Он с иронией отзывается о некоторых людях, чья позиция позволяет им оставаться безразличными к политике: нет ничего черного и ничего белого, а значит, нет и по-настоящему невиновных.

Повествователь в поэме Сухотина критикует Православную церковь за ее национализм и христианство в целом за его подчиненность идее жертвенного искупления; при этом он использует религиозный символизм, чтобы обвинить в распятии Христа «Рим», то есть Российское государство. Один из наиболее частотных риторических приемов в поэме — перевернуть с ног на голову популярный аргумент или поменять местами субъект и объект; так, использование интересов Православной церкви в качестве оправдания ведения войны — совсем не по-христиански:

И только Россия
знает, как воевать православно. <...>
Как тебе не православно!

И если собеседник повествователя Илья верит, что войны в Югославии и Чечне сводятся к борьбе Христа (Россия) и Антихриста (американцы, мусульмане и неправославный мир), то сам повествователь воспринимает ситуацию как конфликт между истиной и пропагандой. Он возражает против того, чтобы его политические взгляды рассматривались в качестве «идеологии», и дает понять, что разногласия собеседников, скорее, касаются вопроса, что считать правильным с нравственной точки зрения, и он, таким образом, создает собственный дискурс истины в противовес официальной «правде»:

В нашем двухчасовом телефонном споре ты увидел только «спор идеологий», то есть моей «гуманистической» с твоей (какой? идеологией советского крестового похода, что ли?)
А теперь ответь: мифологически-религиозный план истории как идеология — что это, если не пропаганда?

«Правда» нарратора в поэме Сухотина — это приговор государству за многочисленные совершенные им преступления, такие как: упразднение альтернативы для молодых людей — война или срок; уничтожение новобранцев за отступление или отказ воевать; разжигание межэтнической розни и насаждение ненависти к «лицам кавказской национальности»; расправа над детьми, врачами, мирными жителями; списание в расход военнопленных; похищение ни в чем не повинных чеченцев с целью получения выкупа; добро на употребление солдатами наркотиков, алкоголя, случайные убийства, мародерство и разграбление домов чеченцев, насилие над женщинами и т. п. Эти преступления ведут к виктимизации не только Чечни, но и России, чей дух гибнет, когда во имя нее совершаются преступления. Кроме того, пороговые пространства войны и зоны проникают в мирную жизнь; движущей силой войны являются экономические выгоды, а те, кто мешает наживаться государственным чиновникам, будут отправлены на зону. Поскольку большинство людей в настоящее время отбывают сроки за мелкие правонарушения, вероятность того, что любой человек может оказаться за решеткой, выше, чем кажется на первый взгляд.

Таким образом, дискурс виктимизации и дискурс правды в поэме Сухотина звучат в унисон. Как ни странно, несмотря на радикальную, открыто антиправительственную политическую позицию Сухотина, его тенденция не проводить различия между понятиями законности и правды находит параллели в популярной культуре. Д. Е. Комм, известный российский кинокритик, чьи статьи регулярно появляются в журнале «Искусство кино», в своей рецензии на популярный фильм «Брат-2»¹² приходит

¹² Криминальный боевик. Реж. А. Балабанов. LDV. 2000. — *Примеч. ред.*

к выводу, что беды российского общества проистекают из мифа о глобальном долге, то есть из коллективного восприятия себя как обманутого кредитора [Комм 2002]. Обращая внимание на речевую модель и лексический повтор в знаменитом монологе героя фильма Данилы Багрова, в котором он заявляет, что не в деньгах сила, а в правде, Комм утверждает, что в основе «правдосилы» лежит коллективная бессознательная самоидентификация русских людей с жаждущим справедливости кредитором:

Движущей силой «Брата-2» является миф о глобальном символическом долге. Именно этот долг, а вовсе не те деньги, которые некий мафиозо задолжал малахольному хоккеисту, отправляются вышибать братья Багровы. И успешно вышибают. С «хохлов» — за то, что Севастополь оттяпали, с «новых русских» — за то, что богатые, с американцев — за то, что про правду забыли...

Комм сравнивает эту мифологическую установку с языческой моралью обманутого кредитора, позволявшей в случае невозможности уплаты долга причинять телесную боль ради получения символического удовлетворения с помощью насилия. Он отмечает, что это — общепринятая практика толпы:

Такой символизм мышления не способен различать границу между сугубо материальным понятием «долг» и моральным понятием «вина». Он отбрасывает общество к первобытному состоянию, где за символическую вину могут потребовать реальную оплату и, напротив, совершить символическую казнь (вроде отрезания частей тела, практикующегося и сегодня в бандитской среде) в наказание за реальный долг.

Признаки «культуры обманутого кредитора» в России 2000-х годов проявляются в попытках ветеранов чеченской войны добиться признания их жертвы. Они настаивают на моральной и патриотической интерпретации материального долга перед ними, общественного и государственного, существующего в ре-

альности и в восприятии, что свидетельствует об общей милитаризации культуры [Oushakine 2009: 165]. Рассмотрение Коммом понятий материального долга и моральной вины и проведение грани между ними также перекликаются с идеей Агамбена о том, что по отношению к суверену гражданин всегда находится в символическом долгу, который может быть возвращен ценой низведения гражданина до состояния «голой жизни» [Агамбен 2011б: 38]. По-видимому, символический суверенитет, которым ранее было облечено Советское государство, сейчас принадлежит группе индивидов, которые сообща создают популярный дискурс «правдосилы». Комм обеспокоен тем, что фильм пользуется популярностью, он видит в нем опасность для российского общества, большинство членов которого верят, что каждый им должен — от соседа до американского гангстера, а это делает затруднительной любую форму «символического обмена» в данном обществе. «Его появление — тревожный знак того, что остающийся без внимания архетип обретает все большую силу и откровенно чудовищные формы и вновь грозит захлестнуть сознание — с катастрофическими для психики нации последствиями» [Комм 2002]. Как и Сухотин, Комм утверждает, что долг существует, но в форме задолженности России перед бывшими республиками и сателлитами. По мнению Комма, этот миф насчитывает уже два столетия и позволяет объяснить этой установкой успех революционного слогана коммунистов «грабь награбленное». Подобные обобщения, а также некоторые другие поверхностные наблюдения, такие как, например, идея Комма о том, что американская политкорректность, впитанная российской интеллигенцией, является результатом ошибочного представления о колониализме прошлого как о моральном долге, не подлежащем уплате материальными средствами, ограничивают его в остальном пронизательные доводы, касающиеся современной российской идентичности.

Анализ образа мученика в литературе и медиа 1980–1990-х годов демонстрирует сохраняющуюся актуальность идеи «человека священного» для позднесоветской и ранней постсоветской культуры. Хотя официальный дискурс канул в Лету, его фрагмен-

ты переосмысляются в новых рождающихся дискурсах. На фоне болезненного осознания того, что официальный дискурс уже не донесет посыл о жертве, принесенной ветеранами войны в Афганистане и их семьями, в начале 1990-х годов в медиа, литературе и кинематографе появляется полуофициальный дискурс, сообщающий о торжестве идеи самопожертвования. Прилепин, Садулаев и Черкасов, каждый по-своему, переосмыляют данный сюжет, при этом в работах каждого из них наблюдается подъем несоветского национализма, а героическое и жертвенное поведение может быть обнаружено далеко за пределами привычных координат поиска.

Далее в настоящей главе анализируются книга Садулаева «Я — чеченец!», романы Прилепина «Паталогии» и «Санька», боевик Черкасова «Ночь над Сербией», а также несколько современных художественных и публицистических работ, создающих более широкий контекст для интерпретации произведений, таких как сообщения А. С. Политковской из Чечни и прочие материалы.

Целесообразно начать со сведений общего характера о Прилепине, Садулаеве и Черкасове. Прилепин — автор, который много публикуется в России и за рубежом; его романы «Грех» и «Санька», а также сборники рассказов и эссе переведены на английский язык. Он периодически пишет газетные статьи и неоднократно был ведущим различных телешоу. Прилепин принимал участие в мероприятиях Национал-большевистской партии России; в его послужном списке значится служба в ОМОНе и участие в чеченской войне. Хотя в начале карьеры он получил высокую оценку за свой талант от влиятельного современного писателя Д. Л. Быкова, в настоящий момент очевидно, что национализм Прилепина делает его творчество неудобоваримым для либеральной и творческой интеллигенции. В недавно опубликованной статье на портале «Правда.Ру» под заголовком «17 лет назад США бомбили не Югославию, а Россию» Прилепин сравнивает бомбардировки Югославии силами НАТО с нынешним конфликтом с Украиной. По его признанию, эти два события, наравне с войной в Чечне и конфликтами в Грузии, заставили его понять, что ме-

ждународная политика после развала Советского Союза стала напоминать борьбу за выживание, в которой Россия должна защищать собственные интересы:

Многие не поняли тогда, многие отказываются понимать и по сей день, что никакого общемирового закона, никакой общемировой морали, общемировых договоренностей не существует, если они преодолеваются с легкостью игроками, которые в этом заинтересованы... Россия должна вести себя подобным же образом, четко сохраняя национальные интересы и не давая в обиду сербов, — тем более сейчас, «когда Сербия стремительно американизируется, а мы этому никак не противостоим»¹³.

Совсем недавно он выступил в поддержку пророссийских боевиков на востоке Украины и написал о них несколько статей, а также книгу «Все, что должно разрешиться... Хроника идущей Войны». На обложке книги — групповой портрет боевиков, а Прилепин, одетый в военную форму, изображен рядом с лидером Донецкой народной республики (ДНР) А. В. Захарченко¹⁴. Увлеченность Прилепина борьбой за дело ДНР явно прослеживается в заявлении, сделанном им во время презентации книги: «Донбасс сейчас — это точка сборки “русского мира”... Это для меня и мука, и страсть, и все одновременно»¹⁵.

Одна из статей Прилепина включает интервью с боевым командиром ДНР Арсеном Павловым по прозвищу Моторола, который вскоре после этого был убит в лифте своего дома —

¹³ Захар Прилепин. 17 лет назад США бомбили не Югославию, а Россию. URL: https://strana.life/news/zakhar_prilepin_17_let_nazad_ssha_bombili_ne_jugoslaviju_a_rossiju/2016-03-25-6285 (дата обращения: 25.12.2021).

¹⁴ Хроника идущей войны: Прилепин выпустил книгу о лидере ДНР Захарченко // Новостное агентство «Харьков». 2016. 16 июня. URL: <https://nahnews.org/810273-xronika-idushhej-vojny-prilepin-vypustil-knigu-o-lidere-dnr-zaxarchenko> (дата обращения: 25.12.2021).

¹⁵ Визель М. Захар Прилепин представил новую книгу о войне в Донбассе // Российская газета. 2016. 16 июня. URL: <https://rg.ru/2016/06/16/zahar-prilepin-predstavil-novuiu-knigu-o-vojne-v-donbasse.html> (дата обращения: 25.12.2021).

сработало самодельное взрывное устройство¹⁶. Еще до смерти боевика писатель-националист А. А. Проханов написал роман, в котором один из персонажей хочет построить храм в Новороссии и расписать его героями этой войны наподобие Моторолы и его товарищей¹⁷. Статья Прилепина также полна восхищения остроумием и героизмом Моторолы; спокойным достоинством его жены, которую Прилепин сравнивает с казачкой из соцреалистического романа М. А. Шолохова «Тихий Дон»; а также готовностью Моторолы бороться за Россию, где бы эта борьба ни велась. Выбор деталей в статье подчеркивает абсолютно традиционное отношение автора к гендерным ролям: беременная жена Моторолы тактично не вступает в мужской разговор, а разбирает продукты из пакета на кухне, предлагает поесть, занимается дочерью и закапывает мужу капли в раненый глаз: «Было видно, что ей многократно, несравненно жалче мужа, чем мужу самого себя».

При этом Прилепину нравится готовность Моторолы бороться, для Прилепина это признак пассионарности (это русское слово произошло от латинского корня *passio* — «страдание, страсть»), а Моторола, следовательно, — сосредоточение лучшего, что есть у нации. Этот термин, который перекликается с соцреалистическим понятием стихийности и который сейчас в ходу у русских националистов, был введен Л. Н. Гумилевым для обозначения стихийной и свободной энергии, направляемой на достижение этнического самоопределения. По утверждению М. Бассина, термин, введенный Гумилевым, возник под влиянием философской идеи Ф. Ницше о сверхчеловеке и сталинизма, который превозносил самопожертвование во благо общества и трансцендентного будущего:

¹⁶ Прилепин З. Письмо первое. Моторола дома // RT. 2016. 6 июля. URL: <https://russian.rt.com/article/311098-zahar-prilepin-motorola-doma> (дата обращения: 25.12.2021).

¹⁷ Гиркина и Моторолу хотят причислить к лику святых // Vlasti.net. 2015. 25 янв. URL: <http://vlasti.net/news/210327> (дата обращения: 25.12.2021).

Все эти великие личности сделали то, что сделали, «не ради обогащения или возмездия, а просто потому, что не могли иначе. Это как если бы у них внутри был пропеллер, и он заставлял их действовать»... Это были пассионарии, чьи личные качества соответствовали характеристикам нового советского человека сталинско-ницшеанского толка: бесстрашные и мужественные сверхличности, возвышающиеся над окружающими людьми, способные вести массы и всерьез «готовые пожертвовать жизнью ради общего дела» [Bassin 2016: 354–355].

Широко признанная теория Гумилева упоминается в Послании Президента Федеральному Собранию 2012 года, в котором Путин заявляет, что пассионарность — «воля каждой нации, ее внутренняя энергия... способность к движению вперед и к переменам» — будет жизненно важным фактором, который станет определять международное положение России в грядущие годы [Clover 2016]. Примером пассионарности служит интерпретация Моторолой причин, по которым он оказался на востоке Украины: после неудачной попытки поучаствовать в конфликте в Южной Осетии, который закончился так быстро, что Моторола не успел собрать деньги на поездку, он боялся пропустить свою войну: «И после этой ситуации я подумал: можно прое*ать вспышку. Где она может быть?»¹⁸

Помимо политики, Прилепина, по-видимому, привлекает трагический героизм. Особенно он очарован близостью Моторолы к смерти: «Настолько близко, как мало кто на этом свете сегодня»¹⁹. Как для погибших бандитов, изображенных на надгробных памятниках, война для Моторолы — работа: «Просто иду на работу». Во время презентации книги Прилепина Захарченко отмечает, что самопожертвование — часть повседневной жизни Донбасса: «На каждые 10 тысяч тонн добытого угля у нас приходится одна шахтерская жизнь. У нас другое отношение

¹⁸ Прилепин З. Письмо первое. Моторола дома // RT. 2016. 6 июля. URL: <https://russian.rt.com/article/311098-zahar-prilepin-motorola-doma> (дата обращения: 25.12.2021).

¹⁹ Там же.

к жизни и смерти», и Прилепин также свидетельствует о героизме жителей Восточной Украины: «Никакой истерики... настоящий христианский стоицизм»²⁰. Пороговое пространство войны, в котором индивид может реализовать героический потенциал, нормализуется, становясь частью повседневной жизни шахтерского региона и, если уж на то пошло, русского характера. Пороговый опыт даже выступает в качестве очистительной силы в поэзии Моторола, которая впечатляет Прилепина своим доподлинным пониманием «метафизики» опасности:

То, что Моторола пытается рифмовать, удастся не всегда, но это дело наживное. Зато в этих трех текстах было все, чего так не хватает русскому рэпу: полное отсутствие понтов и полная ответственность человека за всякое сказанное им слово. Никакой нарочитости, никакой «литературы», а вместо этого афористичность и, да, та самая метафизика тревожного бытия, которую у нас многие пытаются доиграть, докрутить ложной трагичностью, за душой не имея ничего, что может эту трагику подтвердить²¹.

Подобная увлеченность героическим самопожертвованием объясняет интерес Прилепина не только к бойцам ДНР, но также и к причинам взрыва национализма по ту сторону от линии фронта. В недавней статье «Я настаиваю на том, что Украину прёт» он использует термин «пассионарный взрыв» для характеристики иррациональных тенденций, заставляющих Украину отстаивать независимость и конфликтовать с Россией²². Как ни странно, в более поздней статье Прилепин, рассматривая героичество украинцев, пренебрегающих самосохранением, называет

²⁰ Визель М. Захар Прилепин представил новую книгу о войне в Донбассе // Российская газета. 2016. 12 июня. URL: <https://rg.ru/2016/06/16/zahar-prilepin-predstavil-novuiu-knigu-o-vojne-v-donbasse.html> (дата обращения: 25.12.2021).

²¹ Прилепин З. Письмо первое. Моторола дома // RT. 2016. 6 июля. URL: <https://russian.rt.com/article/311098-zahar-prilepin-motorola-doma> (дата обращения: 25.12.2021).

²² Захар Прилепин. Я настаиваю на том, что Украину прёт // News Front. 2015. 20 февр. URL: <https://news-front.info/2015/02/20/ya-nastaiwayu-na-tom-chto-ukrainu-pryot-zahar-prilepin/> (дата обращения: 25.12.2021).

такое поведение «русским» и объясняет его коллективной памятью о Великой Отечественной войне:

Собственно, они русские и есть. Были. Поэтому украинский солдат... воюет даже тогда, когда перебита четверть его подразделения, а потом и половина, а потом и две трети. Он воюет, когда у него нет питания, нет связи и когда все офицеры оказались дураками, а иные еще и разбежались. Они делают ровно то, что делали русские солдаты последнее тысячелетие. То, что украинцы были в Отечественную вторыми среди всех народов России по количеству Героев Советского Союза на душу населения, — надо помнить, надо забить себе в память молотком. Это дети и внуки тех же героев и бесстрашных солдат — прямые их потомки²³.

В свете обозначенной аналогии с советской жертвенной парадигмой представляет интерес фигура Надежды Савченко, украинской вертолетчицы, взятой в плен российскими силами и отданной под суд за корректировку артобстрела, в результате которого погибли два журналиста. Н. В. Савченко была признана виновной и приговорена к тяжелым принудительным работам, затем ее обменяли на двух задержанных в Украине россиян. Недавно она была избрана в Верховную раду. На презентации книги Прилепин называет ее «любопытной девкой», но говорит, что это не герой его романа и что над ее образом следует поработать украинским писателям, впрочем, она, вероятно, скоро надоест украинской публике. Он даже заявляет, что те, кто защищает Савченко, «враги» России²⁴. Забавно, что Прилепин обви-

²³ Прилепин З. Украину, грубо говоря, прёт // 20 минут. 2016. 14 июля. URL: 20khvylin.com/opinion/mind/opinion_18618.html (в настоящий момент ресурс недоступен).

²⁴ Захар Прилепин о Савченко: «Любопытная девка, но это не герой моего романа» // EurAsia Daily. 2016. 16 июня. URL: <https://easaily.com/ru/news/2016/06/16/zahar-prilepin-o-savchenko-lyubopytnaya-devka-no-ne-geroy-moego-romana> (дата обращения: 25.12.2021); Прилепин: те, кто защищает Савченко, «реально враги». Уважаю Прилепина, всегда говорит, что думает / Пикабу. 2016. 4 февр. URL: http://pikabu.ru/story/prilepin_te_kto_zashchishchaet_savchenko_realno_vragi_uvazhayu_prilepina_vsegda_govorit_to_chto_dumaet_3971763 (дата обращения: 25.12.2021).

няет российских интеллигентов в том, что те приравнивают Савченко с ее грустной историей к пленным советским партизанам, боровшимся против фашизма²⁵. Благодаря голодовке Савченко в тюрьме международное сообщество признало ее одной из ведущих фигур украинской борьбы против вторжения России на востоке Украины, а исхудавшая фигура молодой женщины с короткими темными волосами и решительным подбородком, несомненно, напоминает портрет Зои Космодемьянской²⁶.

Не только внешность, но и речевые формулы в дискурсе Савченко заставляют вспомнить пропаганду времен Великой Отечественной войны. Савченко потребовала, чтобы ее судил военный трибунал, а не уголовный суд, и заявила, что ее действия ничем не отличаются от того, что делали участники Великой Отечественной войны: «Мне было бы проще, если бы судили военным трибуналом... Почему ветераны Великой Отечественной войны — герои, а мы, защищавшие свою землю, — убийцы?»²⁷ Давая показания в российском суде, она заявила, что никогда не хотела никого убивать, за исключением тех, кто нападал на ее родину или угрожал ей лично: «Еще раз в ответ на вопрос прокурора: убивала ли я людей? Да, убивала. Убивала тех, кто пытался убить меня. Убивала тех, кто нападал на мою землю. Убивала, защищая. Никогда не убивала по какому-то злему умыслу»²⁸. Объясняя, почему не сбежала, пока находилась на территории

²⁵ Захар Прилепин: Последний раз про Савченко // RT. 2016. 23 марта. URL: <https://russian.rt.com/opinion/155101-zahar-prilepin-poslednii-raz-pro-savchenko> (дата обращения: 25.12.2021).

²⁶ В действительности она напоминает пленную Зою на фотографиях, сделанных немцами, когда ее вели на казнь, а также можно уловить ее сходство с Зоей в образе «женщины на войне», как ее запечатлели советские скульпторы: М. Г. Манизер в памятнике на станции «Партизанская» Московского метрополитена (1942 год) и Е. А. Рудаков в надгробном памятнике на Новодевичьем кладбище (1954 год) [Harris 2012: 84].

²⁷ Савченко требует, чтобы ее судил военный трибунал // Вести. 2016. 1 февр. URL: Савченко требует, чтобы ее судил военный трибунал (vesti.ru) (дата обращения: 25.12.2021).

²⁸ Савченко убивала людей без злого умысла // Вести. 2016. 3 февр. URL: <http://www.vesti.ru/doc.html?id=2715907> (дата обращения: 25.12.2021).

Украины, она говорит о преданности и этим актуализирует еще один неотъемлемый элемент советского жертвенного дискурса: «Также на допросе она рассказала, что, когда находилась в плену у ополченцев, могла сбежать, однако не стала, потому что “убегать нужно или всем вместе, или никому”»²⁹.

Предлагая подобные объяснения, Савченко выдает свое происхождение. По-видимому, она одна из тех людей, которые попали под влияние советской культуры и идеологии и о которых говорит Алексиевич во вступлении к книге «Время секунд хэнд»:

Несколько лет я ездила по всему бывшему Советскому Союзу, потому что homo soveticus — это не только русские, но и белорусы, туркмены, украинцы, казахи... Теперь мы живем в разных государствах, говорим на разных языках, но нас ни с кем не перепутаешь. Узнаешь сразу! Все мы, люди из социализма, похожие и не похожие на остальных людей — у нас свой словарь, свои представления о добре и зле, о героях и мучениках. У нас особые отношения со смертью [Алексиевич 2013].

Любопытный нюанс заключается в том, что и Алексиевич, и лидер ДНР Захарченко говорят соответственно об «особых» или «других» отношениях со смертью. Могло бы показаться, что общая приверженность советскому героическому дискурсу сближает Савченко и Прилепина. Возможно, именно традиционный подход к гендерным ролям и преданность делу ДНР мешают писателю признать в Савченко законного претендента на роль героя-мученика.

Германа Садулаева знают на Западе преимущественно благодаря книге «Я — чеченец!», первый тираж которой на русском языке составлял всего 3 тыс. экземпляров. Две другие книги Садулаева «Таблетка» и «Шалинский рейд» попали в шорт-лист престижной российской Букеровской премии в 2008 и 2010 годах

²⁹ Прилепин: те, кто защищает Савченко, «реально враги». Уважаю Прилепина, всегда говорит, что думает // Пикабу. 2016. 4 февр. URL: http://pikabu.ru/story/prilepin_te_kto_zashchishchaet_savchenko_realno_vragi_uvazhayu_prilepina_vsegda_govorit_to_chto_dumaet_3971763 (дата обращения: 25.12.2021).

соответственно и принесли автору литературные награды и признание критиков. В 16 лет Садулаев переехал из чеченского села Шали в Ленинград, где затем поступил на юридический факультет Ленинградского государственного университета.

Осколочная повесть Садулаева «Одна ласточка еще не делает весны», которая входит в сборник «Я — чеченец!», была прочитана на московском фестивале «Новая драма» в 2005 году. По словам арт-директора фестиваля П. А. Руднева, движение «Новая драма» стремится изучать социальные вопросы с помощью провокативного материала и совмещает господствующую чеховскую театральную традицию с более социально ориентированной драматургией Льва Толстого: «Театр, который тащит материал из газет; театр, вступающий с жизнью в сговор и спор; театр как публицистическое искусство. Театр с активной социальной позицией, театр, делающий хотя бы попытку влиять на общество»³⁰. Хотя фактически повесть Садулаева не является пьесой, она, судя по всему, отвечает этим требованиям, поскольку поднимает тему болезненного опыта чеченской войны и роли России в этой трагедии. По выражению Руднева, эта повесть и про Россию, «которая возбудила пассионарность Чечни». Он называет произведение Садулаева «реальным событием в мире литературы, в области гражданского самосознания» и дает высокую оценку этому «гипнотическому» тексту, который примиряет Россию и Чечню, заставляет русских постыдиться за себя, понять ту сторону и «поплакать русскую слезою».

Многие читатели Садулаева на Западе соглашались с этой оценкой и особо отмечают его смелость в раскрытии шокирующих фактов, но, к сожалению, аудитория, как правило, оставляет без внимания предрассудочность и крайние политические взгляды писателя. Например, в одной из его публикаций на сайте Коммунистической партии Российской Федерации Садулаев, член этой партии с 2010 года, утверждает, что чеченцы не готовы к независимости и настоятельно призывает их: «Моли-

³⁰ Павел Руднев: В боях за актуальное искусство // Взгляд. 2005. 7 июля. URL: <http://www.vz.ru/columns/2005/7/7/1545.print.html/> (дата обращения: 25.12.2021).

тесь за русских. Потому что русские — это жизнь»³¹. Чеченские власти с негодованием отреагировали на интервью Садулаева в «Комсомольской правде», где он говорит о возможном распространении гомосексуализма в Чечне вследствие противоречия между традиционными чеченскими семейными ценностями и западным телевизионным контентом, а глава Чеченской Республики Р. А. Кадыров, в частности, поставил под сомнение вменяемость писателя³². В более позднем интервью «Новой газете» писатель предлагает массовые расстрелы в качестве средства воспитания законопослушных русских людей: «Эту страну спасут только массовые расстрелы»³³. Хотя журналист П. Каныгин, который брал у Садулаева интервью для написания этой статьи, считает, что истинные государственнические взгляды автора расходятся с гуманизмом и идеализмом повествователя в книге «Я — чеченец!», я уверена, что анализ этого произведения в настоящей главе продемонстрирует отсутствие подобных расхождений.

Дмитрий Черкасов, автор романа «Ночь над Сербией» — третий писатель, замыкающий круг рассматриваемых в настоящей главе авторов. Черкасов (он же Дмитрий Серебряков) — псевдоним Дмитрия Сергеевича Окунева, писателя и журналиста из Санкт-Петербурга, автора ряда книг в жанре политического боевика, где действие происходит в бывшей Югославии, России, Белоруссии, Чечне и Западной Европе, а если бы автор дожил до момента присоединения Крыма к России, этот список стран почти наверняка включал бы и Украину. Его эклектические произведения содержат элементы разных жанров и повествуют

³¹ Герман Садулаев: «Молитесь за русских» // Коммунистическая партия Российской Федерации [сайт]. 2013. 20 авг. URL: <https://kprf.ru/rusk/121967.html>. (дата обращения: 25.12.2021).

³² Дмитрий Штешин. Известный писатель Герман Садулаев: «Главная проблема Чечни — не терроризм, а секс» // Комсомольская правда. 2010. 25 окт. URL: <https://www.kp.ru/daily/24580.5/750790/> (дата обращения: 25.12.2021).

³³ Павел Каныгин. Герман Садулаев (КПРФ): «Эту страну спасут только массовые расстрелы» // Новая газета. 2016. 12 сент. URL: <http://www.novayagazeta.ru/politics/74506.html> (дата обращения: 25.12.2021).

о путешествиях во времени, оборотнях, секретных научных экспериментах над людьми и эпической битве между силами добра и зла. Кроме того, Черкасов написал серию сатирических книг о российской полиции, а также комментарии к Уголовно-процессуальному кодексу РФ. По некоторым из его художественных произведений были сняты телевизионные сериалы: «Братва. Питерские», «Тайная стража», «Тайная стража. Смертельные игры». Его боевики пользуются популярностью у читателя: например, роман «Ночь над Сербией» выдержал шесть изданий, несмотря на то что и эту, и другие работы автора можно бесплатно загрузить из интернета. В 2003 году в своем последнем интервью Черкасов объяснил популярность своих книг тем, что они учитывают запрос общества на положительного героя: «Наверное, моя аудитория — это активная часть населения и люди, которым надоела грязь в литературе. Они хотят видеть героя. И книга должна быть обязательно с хеппи-эндом»³⁴. Точно так же как Прилепин и Садулаев, Черкасов учитывает гендерный фактор и в качестве своих героев, а также читателей хотел бы видеть именно мужчин: «Вероятнее всего, мои читатели — это в основном мужчины, потому что литература больше мужская, чем женская. Я не очень хорошо могу прописывать женские характеры и стараюсь этим не заниматься...»³⁵

Напрашивается вопрос: что общего между художественными и частично биографическими произведениями российского национал-большевика, писателя-коммуниста чеченского происхождения и популярного телевизионного сценариста? Позиция этих авторов по гендерному вопросу говорит об их общей приверженности традиционным социальным и политическим взглядам и позволяет предположить, что они ожидают от государства патернализма, авторитаризма и покровительства, отсутствие которых заставляет повествователя и героя в произведениях этих

³⁴ Дмитрий Черкасов: последнее интервью // Конкретно.ru [сайт]. 2003. 22 дек. URL: https://konkretno.ru/proekty/version_in_spb/4850-Dmitrij_CHerkasov_Poslednee_interv_yu.html (дата обращения: 28.12.2021).

³⁵ Там же.

писателей испытывать отчуждение и уныние или, напротив, заставляя их взять дело в свои руки и примерить на себя роль отца. Протагонисты, разочарованные отсутствием интереса к их судьбе со стороны государства, вынуждены обращаться к далекому прошлому в поисках фигуры отца, что приводит, с одной стороны, к «вертикальной» националистической идеологии крови и почвы, а с другой — к «горизонтальной» имперской территориальной экспансии.

Кроме того, произведения этих трех писателей свидетельствуют о пережитой ими постколониальной ситуации, характеризующейся войнами, демографическими переменами, вооруженными конфликтами на окраинах бывшей империи, под влиянием чего сформировался их личный неосоветский национализм. Бомбардировка Югославии силами НАТО в 1999 году стала переломным моментом, в первую очередь обусловившим смену российских настроений в отношении Запада, и вкупе с двумя военными конфликтами в Чечне 1996 и 2000 годов повлияла на постсоветское культурное мировоззрение, ориентированное на поиск содержания и границ новой национальной идентичности. Как многие колониальные захваты в истории человечества, российские войны осмыслились в мифах как принесение дара цивилизации варварским народам, а изображение жертвы было распространеной метафорой для обозначения этого «дара» [Grant 2009: 47]. Принятие образа России как заходящей империи определяет представление персонажей современной националистической прозы о самих себе, а чужеземные страны служат фоном для их попыток вернуть себе полноценную национальную идентичность, которую раньше слишком легко предавали, передавали или бездумно насаждали.

Многие критики отмечают, что война часто не только защищает консервативные ценности, но и служит катализатором процесса реификации культурной мифологии; например, Е. Гоцило говорит о тенденции «осмыслять войну с помощью национальной мифологии» [Goscilo 2012: 133]. В других главах книги было показано, что пленный партизан, прошедший пытки, например Зоя Космодемьянская, является стержнем, вокруг кото-

рого строится жертвенный сюжет, а он, в свою очередь, служил ведущим элементом репрезентации Великой Отечественной войны в официальных медиа. Современные военные нарративы вбирают в себя отдельные элементы потерявшего целостность советского жертвенного дискурса и, перерабатывая их, предлагают собственный вариант «человека священного», черты которого нередко представляют квинтэссенцию российской идентичности.

Персонаж данных нарративов — воплощение национального духа, а проходимые им испытания проливают свет на современные социальные и политические неурядицы.

Пользуясь терминологией П. Фассела, автора основополагающего труда «Великая война и современная память» о культурной значимости наследия Первой мировой войны, «человек священный» в постсоветском военном дискурсе олицетворяет собой «невинное родное сердце», от которого зависит «психологический успех войны и ее восприятие как благой» [Fussell 1990: 36]. Простодушие этого «человека священного» сродни стихийному началу типичного «сына» в советской семейной парадигме: неискушенный в политике, он интуитивно творит благо. Революционное мировоззрение «сына» в соцреалистической парадигме заменяется в постсоветской литературе «благой» версией «традиционализма», интегрирующей патриархальность, консерватизм, мизогинию, просоветские взгляды и государственничество. Невинность и чистота этого персонажа, а также его состояние потерянности создают «прием остранения», по В. Б. Шкловскому (остранение — особый литературный прием), и порождают когнитивный диссонанс благодаря репрезентации насилия в сознании гражданского человека, не успевшего интегрировать этот феномен в свое сознание. Иногда герой намеренно прибегает к остранению в своем стремлении упростить картину мира и привести ее в соответствие с собственной моралью. Будучи исключенными из социума, эти наивные герои постсоветской литературы не могут рассчитывать на то, что общество когда-нибудь оценит их жертву.

Еще одним ценным понятием в рамках дискуссии о военной литературе является идиллическая пастораль, которая, как отмечает Фассел, традиционно служит антитезой войны в описании батальных сцен [Фассел 2015]. Сцены сражений контрастируют с пасторальными сценами, а те напрямую ассоциируются с былыми счастливыми временами и беззаботным времяпрепровождением прошлого. Классическая пастораль воспевает природу и, следовательно, естественный (то есть основанный на традиции) образ жизни. Несмотря на то что бои в рассматриваемых произведениях идут в той или иной городской среде, идиллия в представлении протагонистов связана с сельской местностью, где еще сохраняется чистота и живы традиции. Тема утраченной идиллии прослеживается в текстах Садулаева, где писатель оплакивает Чечню; в романах Прилепина, где различные герои-мужчины время от времени пытаются вернуть истинную Россию; в произведении Черкасова «Ночь над Сербией», где боевик-одиночка своими подвигами прославляет Советскую империю. Какими бы ни были особенности каждого из авторов, их идиллические представления воссоздают воображаемую Советскую империю. Прежде всего переработка жертвенного сюжета позволяет каждому из писателей предложить такой вариант постсоветской идентичности, в которой страдание служит объединяющим мотивом, а мученики не просто дают пример для подражания, но и напрямую становятся олицетворением всего народа, всей нации, отменяя потребность в консолидирующей роли государства.

Прилепин, который брал интервью у Садулаева для своего веб-сайта, в этой беседе уверяет, что суть «чеченского характера» он куда более ясно понял не из личного опыта во время службы в Чечне в рядах российских вооруженных сил, но из книги «Я — чеченец!»³⁶. Подобное откровение не вызывает удивления

³⁶ Захар Прилепин. «Герман Садулаев: Я всегда вставал на сторону слабых. И поэтому я чеченец». URL: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/german-sadulaev-ya-vsegda-vstaval-na-storonu-slabyh-i-poetomu-ya-chechenets.html> (дата обращения 20.01.2022).

по ряду причин, например, потому, что война — не самое удачное время, чтобы узнать «врага» получше, но еще и потому, что работа Садулаева целенаправленно создает миф о чеченцах и связывает судьбу этой нации с ключевыми событиями российской и советской истории. В том же интервью Прилепин признается, что ему стало завидно, что подобной книги с названием «Я русский!» пока нет. Прилепин восхищается работой Садулаева, но, выбрасывая тире из фразы, вынесенной в заголовок книги, он устанавливает различие. Ведь если уж на то пошло, Садулаев хочет, чтобы российский читатель избежал разного рода негативных оценок, которые могли бы возникнуть в свете двух войн, нескольких терактов, притока в Россию мигрантов «кавказской национальности» из бывших советских республик, которые конкурируют с коренным населением за рабочие места. «Я русский!» звучит как нейтральная фраза, а «Я — чеченец!» звучит наперекор. Слово «чеченец» подразумевает причастность (или непричастность) к целому, воспринимаемому со знаком «минус», в то время как «русский» говорит о сопричастности единому целому со знаком «плюс». «Я — чеченец!» можно было бы понять следующим образом: «Я лучше, чем то, что вы думаете о чеченцах», или «Вы и не думали, как хороши могут быть чеченцы». «Я русский!» в контексте русской культуры означает: «Я принадлежу к великой нации». Пунктуация Прилепина свидетельствует о проекте другого рода, целью которого является донести до русских, какими им следует быть. Потребность в поиске российской идентичности обусловлена утратой национальной идеи, и это ощущение потери позволяет Садулаеву рассматривать чеченцев и русских как часть единого сообщества, сплотившегося благодаря совместно перенесенным испытаниям. С. А. Ушакин пишет:

Память о страданиях прошлых лет (перенесенных во имя истины) и интерпретация социальных отношений сквозь призму мученичества позволяют очертить границы, в пределах которых существует нация. История нации представляет собой телеологический процесс: сообщество людей, которые вместе страдали, имеет своей целью сохранить память о погибших для грядущих поколений [Oushakine 2009: 57].

Здесь я хотела бы рассмотреть сложные и часто пересекающиеся мифы, которые отражаются в работах Прилепина и Садулаева и которые говорят об идеализированных представлениях чеченцев и русских о себе.

В том же интервью Прилепину Садулаев упоминает, что М. Ю. Лермонтов был «первым чеченским писателем». Садулаев работает в имперской литературной традиции, свойственной русским писателям: он создает миф о Чечне, которая для России выступает в качестве «Другого». Его чеченец — благородный варвар, жизни которого угрожают его собственные строгие нравственные устои, как следует из программного заявления, предвещающего произведение Садулаева:

Трудно быть чеченцем. Если ты чеченец — ты должен накормить и приютить своего врага, постучавшегося к тебе как гость, ты должен, не задумываясь, умереть за честь девушки, ты должен убить кровника, вонзив кинжал в его грудь, потому что ты никогда не можешь стрелять в спину, ты должен отдать свой последний кусок хлеба другу, ты должен встать, выйти из автомобиля, чтобы приветствовать идущего мимо пешком старца, ты никогда не должен бежать, даже если твоих врагов тысяча и у тебя нет никаких шансов на победу, ты все равно должен принять бой [Садулаев 2006].

Однако, углубляясь в чтение, понимаешь, что этот чеченец — житель восточной части России, где находится истинный центр русской цивилизации, в то время как большинство русских людей, напротив, с момента распада Советского Союза живут в загнивающем капиталистическом обществе западного образца. Подобный сдвиг реализуется, во-первых, благодаря отношению чеченцев к более широкому русскому «страдающему сообществу», а поскольку чеченцы — граждане Российской Федерации, то Российское государство, поставив под удар мирных жителей, предало и их, как оно предало весь российский народ. Садулаев осмысляет конфликт с Россией не как войну, а как

предательство, он также идеализирует традиционный жизненный уклад, для которого угроза — это культурные ценности западной цивилизации, проявляющиеся как в сребролюбии правительства и олигархов, так и в алчности чеченских повстанцев (например, Джохара Дудаева). Во-вторых, он демонстрирует значительную общность ценностей и сравнивает такие традиционные чеченские идеи, как «кровь и почва», с аналогичными представлениями русского этноса, которые нашли отражение в работах Прилепина, а также, например, М. Ю. Елизарова, чей роман «Pasternak» наиболее ярко выражает данные установки. В итоге сходство становится настолько сильным, что происходит подмена: в этом мифологическом чеченце начинает проявляться идеальное русское «я», и он становится как родоначальником, так и совершенным сыном истинной «России, которую мы потеряли» (в отличие от мнимой и продажной нынешней России), в то время как «истинную Чечню» в это время уничтожают федералы.

В произведении Садулаева чеченцы — титульная нация — ущемлены, потому что книга написана на русском языке и большинство российских читателей прочитывает ее с позиций литературной традиции, усвоенной из программы средней школы. Если раньше проблем с атрибуцией подобных произведений не возникало — это была советская литература, — то сейчас неясно, авторству какой нации принадлежит книга и по какому признаку это можно определить: по содержанию; этнической принадлежности ее создателя; языку, на котором написано произведение; или, возможно, по названию?

Садулаев осознает данную проблему и пытается выступать с общероссийских позиций, апеллируя к читателю с помощью всеобъемлющего «мы».

Почему молчали, почему молчали те, кто — совесть нации?
Или у нации больше нет совести? Почему не слушали тех,
кто не мог молчать?

Ленивый, трусливый, подлый, никчемный народ, мы заслуживаем самых худших тиранов [Там же: 89].

По всей видимости, повествователь обращается к своим российским современникам, в первую очередь к представителям интеллигенции, которым не хватало решимости выступить против войн в Чечне.

Использование местоимения «мы» в определенном смысле противоречит заявленной цели автора быть голосом чеченского народа не только потому, что для многих русских чеченцы, вероятно, выступают в качестве «Другого», но и потому, что, говоря о страданиях чеченцев, Садулаев подчеркивает разрыв между этими двумя нациями. Тем не менее Садулаев делает это намеренно — он хочет включить чеченцев в категорию «мы», в единую постсоветскую нацию.

Действительно, повествователь часто солидаризируется с российскими солдатами, которых отправили воевать в Чечню; с этническими русскими, которые остались без защиты государства на территории бывших социалистических республик; со всем современным российским обществом, которое не может влиять на судьбы страны.

Отличники, активисты, в белых рубашечках, с красными дипломами...

Мы были слишком умны, мы принимали все всерьез. Эту жизнь нельзя принимать всерьез. Она ненастоящая.

Однажды утром мы проснулись в другой стране [Там же: 228].

Объединяет их понимание того, что все они стали жертвой чуждой, могущественной и слепой силы.

В действительности и Прилепин, и Садулаев отказываются брать ответственность за неприятные политические последствия ошибок своей нации. Садулаев пишет о чеченцах так, как будто бы они не были причастны к развязыванию войны [Там же: 128]. Война — дело рук алчных повстанцев и магнатов, она произошла не по вине «настоящих» чеченцев, которые были втянуты в нее людьми, которые не имели права выступать от имени Чечни. Повествователь питает подозрения относительно этнической принадлежности лидера сепаратистов Дудаева.

Люди крутили пальцем у виска. Как же, сейчас, все бросим и пойдем с автоматами танцевать... Мы и знать тебя не знали, ни тебя, ни всех твоих ламарой (спустившихся с гор). Кто ты вообще такой, какого тэйпа³⁷? Горный еврей из тьебяхкин нах. Голову лечи [Там же: 176].

Множество чеченских слов в этом отрывке имеет целью не столько создать эффект аутентичности высказывания, сколько отдалить, усилить отчужденность этого «горного еврея» в глазах читателя. Кроме того, размежевание повстанцев и народа Чечни позволяет прямо заявить: виноваты они, а не мы.

В то же время высокая нравственность чеченцев, даже воевавших в отрядах боевиков, позволяет повествователю считать их мучениками даже в тех случаях, когда он осуждает их выбор. В рассказе «Двери небес» речь идет о судьбе юноши по имени Марат, родственнике повествователя. Марат попал под влияние радикальных исламистов и присоединился к боевикам, а те предали его, отправив на смерть в составе подрывной группы, когда сами уже договорились с федералами о сдаче города без боя [Там же: 277]. Но даже в этой ситуации Садулаев понимает, кто истинные виновники — бездушные магнаты: «Там, наверху социальной лестницы, другие люди — они делили деньги и нефть, они приватизировали страну по кусочкам, они грызлись за власть. А мы искали дорогу в небо, мы стучались в двери небес» [Там же: 279]. Использование цитаты «стучаться в двери небес» указывает на скрытое влияние сюжета «благородного варварства». «Благородный варвар» — это чеченский двойник наивного русского парня, протагониста националистической художественной литературы России.

Высокая нравственность чеченцев заставляет предательство — еще один ведущий мотив книги — выглядеть даже более вероломным. В этом смысле показателен один эпизод из книги. 5 января 1995 года, в день первого налета русской авиации на Шали, мирные

³⁷ Единица организации чеченцев, ингушей, самоопределяющаяся общим происхождением входящих в нее людей, вероятно, изначально имела характер территориального и родо-племенного объединения. — *Примеч. ред.*

люди пришли на рынок, чтобы купить продукты и развлечься, а когда в небе показались российские самолеты, которые намеревались нанести удар по мирному поселку, никто и не подумал прятаться в бомбоубежище: «Не американцы же прилетели» [Там же: 58]. В то же время виновником того, что народ оказался втянут в войну, Садулаев считает Дудаева [Там же: 61].

Садулаев пытается привлечь внимание к общим для чеченцев и русских традиционным ценностям и единству исторических судеб этих наций, хотя ему прекрасно известно об античеченских настроениях, характерных для постсоветской культуры. Чтобы перенаправить эти враждебные чувства в иное русло, он говорит о чеченской мафии в России в 1990-е годы, когда чеченцы, верившие в «романтический бандитизм», были мальчиками для битья:

В Питере тамбовцы и казанцы, деля сферы влияния, использовали чеченцев как боевые отряды. Алхазуры с казбеками падали на мостовые с простреленными головами, а владимиры и талгаты получали свои кормушки. В Москве банковские мошенники с еврейскими фамилиями опускали финансовую систему через поддельные авизо, а светились при этом те же вездесущие «чеченцы» [Там же: 173].

В контексте борьбы с этническими стереотипами расистский характер данного высказывания покажется нелепым, но он, тем не менее, вовсе не противоречит логике современной российской культуры с ее одержимостью национализмом. Стереотипы, претендующие на объяснение особенностей характера личности ее этнической принадлежностью, являются общим местом в современной России. С. Ушакин объясняет, что распространенность подобных явлений в дискурсе не только говорит о желании найти виноватого, но, что более важно, означает «аффективный феномен введения субъекта страдания», что в итоге позволяет определить «национальную принадлежность» на основании «индивидуальной сопричастности страданию народа» [Oushakine 1999: 85]. Ушакин в первую очередь рассматривает различные нарративы, связанные с «русской трагедией» (а именно высокий уровень смертности на фоне снижающейся рождаемости

русского населения), а Садулаев, с другой стороны, заимствует тропы господствующей культуры, чтобы закрепить за своим народом место в российском культурном пространстве.

Кроме того, он без обиняков прибегает к расистским высказываниям, чтобы отмежевать чеченцев от этнических меньшинств, проживающих в регионе, и выделить многочисленные точки соприкосновения между уникальной культурой русских и чеченцев. Он безжалостно отделяет от чеченцев другие кавказские племена и восточные народы, относя их к разряду «Другого» (народы, приходившие на чеченскую землю в поисках сокровищ, племена хазар, монгольские орды, различные раскосые вожди). Обвиняя в войне магнатов и других «хазар», Садулаев попадает в некую струю, появившуюся в российской популярной культуре на этнической почве, и благодаря создаваемому им образу общего врага отвлекает внимание от негативных моментов, связанных с чеченцами. Д. Быков в романе «ЖД» популяризирует тему хазар (читай: «евреев, западников и представителей интеллигенции»), а Садулаев, в свою очередь, учитывает данные культурные ассоциации, когда говорит о существовании чеченских племен, произошедших от исторических хазар, но сразу же противопоставляет их чеченцам в качестве «Другого». Например, он рассказывает о древнем кочевом племени, которое попросило убежища в Чечне и которое привезло с собой книгу, где говорилось, что нельзя работать в субботу. Кочевники научили чеченцев торговать и «поссорили роды друг с другом, и все стали воевать», а пришельцы тем временем преумножали богатства [Садулаев 2006: 28]. В интервью для веб-сайта Прилепина Садулаев презрительно отзываясь о чеченском режиме Р. А. Кадырова, считает его марионеткой Кремля и сожалея об утрате доблестной и независимой отчизны, живущей согласно традициям. Он жалуется, что Чечня превратилась в «чеченистан», еще одну кавказскую республику. В этом высказывании нельзя не заметить ноту культурного расизма. Идея Садулаева о том, что Чечня имеет особую культуру и уникальную судьбу, отличаясь тем самым от непосредственных соседей, сродни мессианскому мифу о российском культурном превосходстве.

Кроме того, Садулаев пытается предложить мифологическую интерпретацию исторических бедствий чеченского народа, используя при этом российские культурные понятия, и, кстати говоря, крайне националистические. Он подчеркивает «естественную» историческую связь между двумя народами, проживающими к северу и к югу от Великой Степи, а также важность дружбы с русскими, имя которым в этом мифе — «смелые люди Страны Снега» [Там же: 29]. Русские, однако, неоднократно предавали этот альянс. В рассказе «Почему не падает небо. Венок сонетов» Садулаев перерабатывает этот мотив вероломного предательства в контексте татаро-монгольского нашествия: чеченцы сопротивлялись, пока хватало сил, они защищали не только себя, но и охраняли Русь от нашествия Орды. Сначала потерпели поражение чеченцы, а затем и русские. Тогда последние стали служить хану и помогли ему покарать чеченцев — расправились с прежними союзниками. В сущности, миф повествует о том, как Чечня была единственным рубежом, заслонявшим Русь от нашествия Золотой Орды.

Итак, изображая чеченцев спасителями Руси от Орды, Садулаев делает чеченцев более русскими, чем сами русские. Дело не только в том, что чеченцы играют роль «человека священного», которая, увы, была предназначена им трагической судьбой, поразительно другое — характерно русская природа мученичества Чечни. Патетика «борьбы до последнего человека» и рефрен «хороший чеченец — мертвый чеченец» — традиционные националистические установки Российского государства, разве что «чеченец» следует заменить на «русский». Зоя Космодемьянская, как известно, провозгласила с эшафота: «Нас двести миллионов, всех не перевешаете». Еще один важнейший элемент советской популярной культуры — высказывание «Русские не сдаются» — повторяется несколько раз в тексте книги, надо только заменить «русские» на «чеченцы». История потерянной Чечни, страны героев, которые скорее погибнут, чем сдадутся завоевателям, развивается в логике официального нарратива «победа через полное уничтожение», который встречается в литературе и кинематографе советского и постсоветского периода [Carlton 2010:

136]. В произведениях Садулаева чеченская культура и приоритеты представлены в духе советской и российской националистической мифологии, что позволяет увидеть зеркальное отражение русского национального характера, и притом — лестное. В книге Садулаева «Я — чеченец!» идеальный русский — это сын Чечни.

В интервью Прилепину или на Би-би-си и в других англоязычных программах Садулаев, кажется, не питает иллюзий относительно будущего Чечни. Согласно Садулаеву, чеченская идея воплощена в свободолюбивых и гордых сельских жителях, которые взяли в руки оружие, но сохранили верность России, однако быть поработченными или подчиненными воюющим народам степей они не хотят. Он искусно обходит вниманием те периоды истории, когда чеченцы воевали с Россией за независимость, а подобные эпизоды не были редкостью для современной истории. Именно эти войны легли в основу произведений русских классиков от А. С. Пушкина до Л. Н. Толстого, и именно в этих условиях возник литературный образ кавказца. Можно было утверждать, что у Садулаева не было оснований для использования тропов из русских классических произведений, повествующих о завоеваниях. Однако он, очевидно, их все же использует, при этом выбирает именно те, которые русские обычно используют, когда говорят о себе, а не о завоеванных благородных варварах. Если Е. Гоцило права в том, что существует «более значимая, устойчивая психологическая потребность — осмыслить конкретную войну с позиций мифа, образующего национальную идентичность», тогда Садулаев, игнорируя длившуюся столетиями борьбу Чечни за независимость от Российской империи, упускает из вида важный момент [Goscilo 2012: 138]. Более того, он становится под знамена «брутального патриотизма» и «воинственного национализма» в духе официальных нарративов о Великой Отечественной войне, а также осознанно делает упор на единство исторического и культурного опыта — татаро-монгольское иго, традицию патриархата, мужскую честь — и определяет общих врагов: хазары, татаро-монголы и их «раскосые» потомки [Там же: 153].

Садулаев намекает, что его книга вызвала реакцию в России и что российские и чеченские власти угрожали ему, и этот факт, вероятно, позволяет объяснить явный советский национализм самоцензурой автора, особенно если учесть все нападения на журналистов, которые писали о жертвах среди мирного населения и государственной коррупции в Чечне. Однако некоторые мотивы, в частности манипулирование СМИ и потеря чести, рассматриваемые как следствие капитализма, свидетельствуют о том, что писатель искренне сожалеет об утрате воображаемых нравственных устоев советского прошлого. Садулаев, как правило, романтизирует чеченскую доблесть и понимает мирных жителей, которых заставили вступить в отряды боевиков или которые были вынуждены это сделать, чтобы защитить родную деревню от мародерствующих федералов, но он — противник сепаратизма. Он с ностальгией вспоминает Советский Союз и хочет, чтобы чеченцам воздали должное за непоколебимую, но не отмеченную наградой верность Российскому государству.

Нет сомнений в искренности чувств Садулаева, скорбящего о судьбе своего народа, однако его позиция представляется неоднозначной, а идентичность — противоречивой. Как и его книга, автор, русскоязычный писатель, проживающий в Санкт-Петербурге, оказывается в неблагоприятном положении. Ностальгия Садулаева по Чечне, какой она была во времена его детства, по отчуждению, кажется вполне искренней. Однако мало кто из писателей, покидая зону боевых действий, находит убежище именно в той самой стране, которая наносит разрушительные удары по его родине. Как тогда рассказывать о своей стране?

Кроме того, противоречие состоит в том, что Садулаев восхваляет независимый чеченский дух, но принимает российский империализм и патернализм. Семейный миф, который составляет основу соцреализма, оказывает сильное влияние на современную литературу, и Садулаев настойчиво, но несколько непоследовательно обращается к этому мифу, чтобы показать разлад в отношениях между матерью-землей, олицетворением которой

является Чечня, и небом-отцом, который проливает на нее ракетный дождь. Из текстов Садулаева делается ясно, что он — традиционалист, принимающий идентичность своего отца. Личная семейная история Садулаева, которая занимает важное место в его полуавтобиографических работах, усложняет картину. Мать писателя по происхождению русская, а его отец — единственный член семьи, который имеет хоть какое-то родство с чеченцами, будучи с ними единым по крови. Как следует из нижеприведенного абзаца, сложно утверждать, что в произведении есть связь между матерью писателя и Чечней: «Я помню, как тронул сохой твою грудь, впалую, утрамбованную копытами военных станов. И она была суха, безмлечна. Я упал на землю, я обнимал тебя и плакал, мама» [Там же: 12]. Подобно тому, как в тексте Садулаева референт местоимения «мы» нечетко определен, нет ясности и в вопросе о том, способна ли подобная интерпретация семейной модели избавить чеченцев от положения «младшего брата», ведомого этноса в пространстве господствующей русской культуры.

Как демонстрирует Б. Грант в монографии «Пленник и дар», миф о Прометее, события которого изначально были связаны с вымышленной горой Кавказ, где находился герой и где он подвергался истязанию, как нельзя более наглядно объясняет взаимоотношения между империей и покоренными народами. С одной стороны, миф о Прометее повествует о бескорыстном желании одного из богов предложить дар смертным и принести свое тело в жертву, ради чего он терпит муку от орла, который прилетает каждый день и выклевывает его печень. С другой стороны, проступок Прометея приводит к тому, что граница между богами и смертными, которая ранее была проницаемой, теперь стала незыблемой и навсегда отделила одних от других [Там же: 4]. В сборнике «Я — чеченец!» Садулаев обращается к мифу о Прометее непосредственно в контексте постсоветских войн в Чечне и стыдит «небо» за то, что оно в наказание за человеческую гордость лишает людей огня [Там же: 60]. Он обращается к тому же сюжету похищения небесного огня, когда рассказывает, что Дудаев хотел договориться в Англии о покупке

«стингеров»³⁸, но сделка не состоялась, поскольку ФСБ организовала убийство чеченских эмиссаров в Лондоне [Там же: 61]. Интересно то, что стилистика Садулаева характеризуется активным использованием колониальной метафоры «дарения», даже хотя он использует ее применительно к незадавшейся попытке. В произведении слово «небо» постоянно встречается в связи с темой отца, и это делает более убедительным мотив предательства и несостоятельности колониального патернализма.

Интересно рассмотреть лирическое, полувывымышленное и полумифологическое произведение Садулаева в свете фактологической информации о конфликте в Чечне. Война, как правило, усиливает инаковость «Другого» даже в глазах благожелательного наблюдателя, каким была убитая российская журналистка А. С. Политковская, для которой чеченская нация — жертва агрессии вооруженных сил и алчности государства; это народ с уникальной культурой и национальным духом, подлежащим безжалостному уничтожению. Ее тревога по поводу сохранения чеченской культуры нарастает по мере разрушения мифа о безграничной преданности чеченцев соотечественникам и бесконечной заботе о них. Она с горечью замечает, что ни один из богатых чеченцев, проживающих за рубежом, не поделился своим состоянием для помощи беженцам, а доносы федералам на соседей стали обычным явлением. Самые интересные статьи журналистки построены на основе интервью, в которых не звучат национальные идеи, а проявляются общечеловеческие ценности. Однако Политковская, равно как и Садулаев, рассматривая чеченцев в качестве этнической группы, иногда практически соглашается с мифом о благородных варварах. Например, в одном из пассажей, где Политковская выступает против отрицательных стереотипов, которые распространялись в СМИ перед второй чеченской кампанией, журналистка подчеркивает, что исламская вера чеченцев призывает не к насилию, а к уважению традиций

³⁸ «Стингер» (англ. *Stinger* — «жало») — американский переносной зенитно-ракетный комплекс, предназначенный для поражения низколетящих воздушных целей, кроме того, обеспечивает возможность обстрела небронированных наземных или надводных целей. — *Примеч. пер.*

и своего ближнего, а от лидеров она требует быть выдающимися личностями: «Чеченцы ценят тех, кто действительно мудр и мужествен. Если он еще и мулла — хорошо, но если нет — тоже неплохо» [Политковская 2002: 177].

Чеченские традиции, хоть и находятся на грани исчезновения, настолько благородны, что журналистка, глядя на них, осуждает цинизм российского общества и коррупцию, порожденную войной. Ведь больше всего Политковскую заботит судьба России, нравственное состояние общества. Превознося довоенные чеченские традиции, она в первую очередь привлекает внимание к моральному кризису в российском обществе. В своей книге она рассказывает о пожилой чете. Русская супружеская пара во время конфликта проживала в Грозном. Муж Петр Батурицев — ветеран Великой Отечественной войны. Дети и внуки живут где-то в центральной полосе России. Супруги пережили ожесточенные бомбардировки Грозного, но никто из военкомата не пришел проведать стариков, а их собственные дети не желают забирать своих подальше от зоны военных действий. Для Политковской презрение к слабым — отличительная черта современного российского общества. Она осуждает подобную бесчеловечность и уподобляет ее фашизму: «Здоровым русским больные русские не нужны... бесчеловечность — норма жизни» [Там же: 121]. Далее она противопоставляет данный нравственный кризис традиционным семейным ценностям чеченцев: «Невозможно представить обстоятельства, при которых чеченцы “забудут” своего старика. Обязательно найдется пусть даже очень дальний родственник, который возьмет на себя заботы о немощном человеке. Иначе — позор всей семье» [Там же: 122]. Российские авторы нередко находятся во власти ностальгических чувств по поводу традиционного жизненного уклада — утраченной идиллии — и мыслят в рамках дихотомии «традиция/цивилизация». В приведенном отрывке именно чеченцы, а не биологические родственники Батурицевых становятся идеальными чадами русской супружеской пары. Русская идиллия, как ее изображает, пусть и через отрицание, Политковская, должна включать семейные ценности, как их понимают чеченцы.

Видя распад, вызванный оккупацией Чечни федеральными войсками, Политковская опасается, что порожденный войной моральный коллапс уничтожит чеченский дух. Но прежде всего она обеспокоена тем, что возвратившиеся с войны ветераны заразят российское общество бациллой беззакония: «Очень просто начать войну — и почти невозможно потом повылавливать всех рожденных ею тараканов» [Там же: 82]. Она говорит об озверении, которое принесла война в Россию, когда жизнь человека не стала стоить ничего, и вспоминает подлодку «Курск», которая затонула в результате технической неисправности и упорного нежелания правительства допустить иностранных спасателей на корабль [Там же: 160]. Как отмечает Карлтон, памятник погибшим на «Курске» — один из всего двух военных мемориальных комплексов, воздвигнутых после распада Советского Союза. Оба памятника свидетельствуют о продолжении официальной линии государства на прославление самопожертвования, ведь это основополагающий властный механизм [Carlton 2010: 155]. Однако для Политковской трагедия подводной лодки «Курск» — это история предательства моряков правительством, которое готово пожертвовать жизнью людей, чтобы сохранить военную тайну. Это свидетельство разрыва связи между государством и народом. Согласно данной логике, Батуриные — истинные родители России, в отличие от государства, не желающего защищать людей и заботиться о них. В течение всех новогодних праздников все те, кто является гражданской властью в Чечне, уехали из Чечни на каникулы — отдыхать. Гражданские власти оставили свой народ на съедение военной власти. Бросили свой народ. «Я не верю, что они не знали о готовящихся «новогодних спецмероприятиях» [Политковская 2002: 93].

Не только Политковская разочарована в государстве, неспособном играть роль «ответственного родителя». В современной литературе встречается мотив поиска исторического и эмоционального родства, и нередко дело доходит до почитания предков и идеологии «крови и почвы». Это касается и племенной мифологии Садулаева. В книге «Я — чеченец!» рассказчик говорит о горах как о последнем пристанище, где у каждого рода есть своя

скала, а рядом — склеп. Умершие предки лежат на каменных плитах, а не в земле. Человек, оказавшийся в затруднительном положении, может прийти и выслушать безмолвные советы предков, а если появится враг, праотцы тоже встают к бойницам [Садулаев 2006: 26]. Повествователь оплакивает былую жизнь в диаспоре и замечает, что, может, шальной снаряд разбил его родовую башню и осудил весь род на скитания по миру [Там же]. Глубокая печаль повествователя по поводу того, что чеченский этнос гибнет в современных войнах, смягчает воинственно-патриотический тон писателя и побуждает русских националистов забыть свой страх и воздать чеченцам должное. Как это ни парадоксально, когда командующие российскими войсками призывают солдат не уступать ни пяди земли, они часто говорят о том, что в этой земле лежат тела русских солдат, принесших себя в жертву во время завоевания Кавказа. Получается, что погибшие солдаты — еще один дар империи варварам [Grant 2009: 47]. Говоря об умерших предках, а также о более глубоких корнях кавказской цивилизации, Садулаев возвращает чеченцам субъектность.

В то же время современные российские произведения обращаются к прошлому, чтобы найти там истоки «истинной» российской идентичности, которая поможет вернуть мощь и дух нации. Например, герои романа «Pasternak» Елизарова «предлагают приют» телам умерших родственников, заботятся о них и беседуют с ними. Для них это «истинная» религия, в отличие от интеллигентского культа литературы, выражающегося в почитании могущественного демона по имени Pasternak [Елизаров 2008]. В отличие от Елизарова, Прилепин не прибегает к изошренным литературным приемам, а воспевает почву, в которой течет кровь и продолжают биться сердца прародителей: «Наша почва растворила в себе бесчисленное количество русских сердец», и прах предков — вот что придает силу новым поколениям русских людей. «Растворенные в почве сердца его деда и прадеда ликуют, поддерживая эти пяточки [сына рассказчика], — я уверен в этом ликование, как в своем имени» [Прилепин 2012: 10, 14]. Интересно то, что аргумент о «похороненных предках» обычно используется завоевателями в территориальных спорах в качестве ар-

гумента в пользу продолжения оккупации [Grant 2009: 45]. Считая, что русский народ находится в осаде, Прилепин приписывает нации положение жертвы и изгоя. Националистические идеи и образы, казалось бы, должны создать дистанцию между этими двумя писателями — русским и чеченцем, — но это нет так. Их объединяет тенденция ставить знак равенства между традицией и моралью. В своих ностальгических чувствах они обращаются к семейному мифу, который позволяет трактовать события с точки зрения четких и простых черно-белых категорий.

В российской литературе под влиянием кризиса отцовской фигуры идет поиск глубинных, «аутентичных» традиций, и на передний план выходят наивные и простые, как дети, персонажи, которые стремятся найти того, кто станет для них отцом. До того как Прилепин опубликовал книгу «Все, что должно разрешиться... Хроника идущей войны», роман «Санька» 2006 года был, пожалуй, самой противоречивой работой писателя. Роман повествует о группе молодых людей, которые вступили в партию «Союз созидателей» и решили посвятить жизнь борьбе с бездушными и коррумпированными чиновниками, завладевшими государственной властью после распада Советского Союза. Саша, герой романа «Санька», следующим образом описывает своих товарищей: «Безотцовщина в поисках того, кому они нужны как сыновья» [Прилепин 2021: 138]. Безотцовщина является одной из причин бунтарского поведения героев романа. Ключевое значение для понимания главных персонажей романа имеет гротескная сцена, в которой Саша и бывший студент его отца, либерал Безлетов, тянут гроб с телом Сашиного отца на расстояние 15 километров, чтобы похоронить покойного в родной деревне. В это время мать идет за гробом пешком. Все это напоминает мрачные события из романа А. П. Платонова «Чевенгур», в котором дети лишаются покровительства и заботы умерших отцов и становятся несчастными скитальцами. Однако в то время как герои Платонова по-донкихотски борются за коммунистический рай, замкнутый и агрессивный Саша из романа Прилепина хочет вернуть себе Россию. Саше крайне неприятны неоднократные попытки Безлетова назвать его «сыном», что

означает пресечение символических притязаний интеллигенции на интерпретацию культурных ценностей.

Факт смерти отца указывает на распад всяких социальных связей. В отсутствие отцов матери становятся или беспомощными женщинами, как безмолвная, задавленная жизнью мать Саши, или женщинами непостижимыми, требовательными и жестокими, как сама Россия. Это говорит об общем кризисе, который затронул миф о «большой семье», описанный К. Кларк в книге «Советский роман: история как ритуал», и единственный способ возродить данный миф — это принести себя в жертву. Возможно, именно это и имеет в виду Саша, когда обращается к Безлетову со словами, которые, по сути дела, равнозначны утверждению «Россия — мать, пожирающая своих детей»: «Такие, как ты, спасаются, поедая Россию, а такие, как я, — поедая собственную душу. Россию питают души ее сыновей — ими она живет. Не праведниками живет, а проклятыми. Я ее сын, пусть и проклятый. А ты — приبلуда поганая» [Там же: 345]. Для Саши и его товарищей добровольное мученичество неотделимо от принадлежности к русской нации [Там же: 186].

Традиция, связанная в воображении героев с деревенской идиллией, — вот то «благо», ради которого Саша и его друзья приносят себя в жертву. Важно отметить, что название романа — это имя главного героя, точнее, его диалектический вариант, принятый в деревне, где живут Сашины бабушка и дед. В одной из сцен в больнице Саша разговаривает с евреем Лёвой, пациентом, который почему-то напоминает писателя Дмитрия Быкова и в разговоре с которым Саша замечает за собой употребление просторечий [Там же: 183]. Время от времени кажется, что идиллия давно утеряна: бабушка и дед Саши уже похоронили всех своих сыновей, а берег реки, где прошло Сашино детство, потонул в грязи. Но в некоторых сценах идиллическое продолжает жить, как, например, в эпизоде, в котором чужие люди помогают Сашиним товарищам по «Союзу созидающих», когда те укрываются в деревне, опасаясь ареста за организацию опасных антиправительственных акций. Потомки прежних жителей деревни связаны между собой каким-то мистическим, будто бы сказочным

образом. Например, когда Саша и Безлетов попали в бедственное положение, пытаясь дотащить до деревни гроб с телом Сашиного отца Василия, умершего от алкоголизма, сосед Хомут появляется откуда ни возьмись и предлагает помощь.

Родителей нет, и теперь только дедушка и бабушка — свидетели той, более счастливой жизни, и лишь они помнят, как правильно жить. На старых, еще сталинских времен, фотографиях запечатлены Сашины родственники: какими счастливыми и исполненными достоинства были они тогда [Там же: 45]. В романе «Санька» идиллия почти буквально облечена в форму Сашиных воспоминаний о жизни в деревне — патриархальной, традиционной, протекающей вне времени. Он с любовью вспоминает о времени, проведенном с дедом и бабушкой:

Иногда в супе попадалась муха, но Саша не брезговал — выловив и положив ее рядом с тарелкой, все доедал. Муха лежала со сплшимися крыльями в маленькой белой лужице. Суп был необыкновенно вкусный, сладкий, горячий. После супа — каравайчики, чай. Все было так нежно [Там же: 44].

Деревня — это епархия Сашиных бабушки и дедушки. Бабушка — хранительница воспоминаний. Дедушкины воспоминания также по душе Прилепину. В одном из эссе из сборника «К нам едет Пересвет» говорится о деде рассказчика, пулеметчике, похожем на героя мифа, который на войне всегда сушил портянки и сапоги [Прилепин 2021: 262–263]. В романе «Санька» дед Саши выжил в плену у немцев только потому, что менял свой табак на хлеб [Там же: 46]. Эти простые, практичные крестьяне отличаются тем, что они — не герои, в то же время это их и роднит, относит к «своим». Безлетов, преподаватель философии, который впоследствии стал советником губернатора, видит в России скучную и заурядную страну пенсионеров и алкоголиков, в то время как для Саши заурядность является преимуществом [Там же: 70]. Стремление к культуре всеобъемлющего патернализма сталинских времен предполагает, помимо прочего, соблюдение строгой морали. Когда Саша узнает о том, что дед ушел от первой

жены на следующее утро после свадьбы, молодой человек недоумевает, что она натворила такого — может быть, нагрубил деду, — но читателю нетрудно догадаться, что невеста не была девственницей [Там же: 48]. Эта деталь свидетельствует о наличии жесткой традиционной морали.

Дед мудр. А внук — наивен, и именно это качество делает его сыном русской деревни. Подобная деревенская идиллия, как правило, ассоциируется с чистотой, а она несовместима с фальшивой городской жизнью и лживой интеллигентской софистикой. Одним словом, только то, что естественно, — просто, чисто и правильно. Например, курить приятно только в городе, в его душной заразе. В деревне свежий воздух и так хорошо бодрит Сашу [Там же: 54]. С девушками Саша тоже выбирает «естественное» поведение: «Он вообще в такие минуты не пытался определиться, задуматься, просчитать что-то — и делал то, что было естественным, что получалось само собой в силу простых и внятных побуждений» [Там же: 116]. Следовательно, все, что неестественно, — источник зла. Поэтому Олег, афганец и старший член организации, расстреливает в подвале крыс-мутантов, сросшихся хвостами [Там же: 209]. Расстрел крыс-мутантов представляет собой метафору, означающую зачистку граждан. Прилепин в одном из эссе пишет: «Я даже думал, что русского вопроса не существует, пока Россия, согласно заветам одного мудреца, не слиняла в три дня, оставив на пустыре крыс с ледяными глазами и нестерпимо наглыми повадками» [Там же: 424]. Россия не в ладу сама с собой, она борется за свою душу. Хотя Саша и те, кто на его стороне, на этот раз, вероятно, проиграют, за ними будущее России, их идеализм постоянно противопоставляется безразличию интеллигенции и ее неохотному коллаборационизму с властью.

Лидер партии «Союз созидателей» Костенко на своем примере демонстрирует наивные и «благие» устремления русской души, поскольку имеет тягу к «ярким и простым словам, сразу определяющим, что есть что» [Там же: 147]. Его выбор слов, таких как «великолепно» и «чудовищно», напоминает о кинематографических образах Ленина с его излюбленными словечками

вроде «архиважно» [Там же]. Когда Саша случайно нашел и прочитал книгу Костенко, он был поражен тем, насколько абсурдистской и «детской» была ранняя поэзия лидера «Союза»: «В них присутствовало просто нереальное, первобытное видение мира — словно годовалый ребенок, познающий мир, научился говорить и осмыслять все то, что он впервые видит» [Там же]. Повествователь замечает, что из философских книг Костенко можно понять, что автор «разочаровался в человечине» и больше не верил в лучшее будущее. Эта детская наивность отождествляется с ясностью мысли и способностью противостоять интеллигентской софистике, прикрываясь которой, и либералы, и консерваторы поддерживают коррумпированное правительство и защищают свои шкурные интересы. Один из таких людей — Аркадий Сергеевич, друг Безлетова, человек консервативных взглядов, — считает, что у членов партии «Союз созидателей» детское отношение к жизни. Впрочем, Сашу такая позиция устраивает: «Тебе хочется, как в детстве, — быть ни в чем не виноватым. — Хочется. И я во всем прав» [Там же: 253]. Это не только идеализм, это — упрощенный, неомодернистский вариант эссенциализма: чтобы суметь понять «истинную» природу вещей, нужно вернуть человечество к состоянию до падения, когда зло еще не проникло в сознание и не исказило его. С точки зрения «Союза созидателей», это естественное состояние не может ассоциироваться с конкретным этапом истории, но и Саша ведь не может объяснить, за что борется партия, какие социальные и политические цели преследует. Как утверждает М. Н. Липовецкий, «идеология Саньки и его соратников действительно располагается на уровне инстинктов и эмоций, а не сознания» [Липовецкий 2012]. Идеалы «созидающих» связаны с идиллическими воспоминаниями о деревенском домике Тишиных, в котором прошло его детство. Связаны эти идеалы и с семейными фотографиями, напоминающими не только о русской бытине, но и об эпохе сталинизма и Великой Отечественной войне.

Попытка «союзников» найти свои корни в прошлом, за пределами капиталистического мира, является отличительной харак-

теристикой современной националистической литературы и массовой культуры, в которой провинциальный миф приобретает яркую эмоциональную составляющую [Parts 2015: 509]. Л. Парц в своей статье «Топография постсоветского национализма: провинции, столица, Запад» утверждает, что новая «волна пассеизма — это результат ясного осознания, что русская культура должна быть самодостаточной, обладать собственной динамикой отношений между центром и периферией, а также определять себя за рамками дихотомии “Россия — Запад”, в которой России неизменно приходится быть на вторых ролях» [Там же]. В этом пассеизме находит выражение неприязнь россиян к Западу, несмотря на то что москвичи — космополиты и западники — могут создавать свою провинциальную версию Запада в ущерб национальной самобытности [Там же: 521]. В романе «Санька» изображена многонациональная, грязная и вероломная Москва. В одном из эпизодов Саша ввязывается в драку с чеченцами и попадает в руки полиции. Перед арестом он снисходит до разговора с одним чеченцем, который оказывается Сашиним тезкой, при этом Саша не верит, что это его настоящее имя [Прилепин 2021: 85]. Саша не принимает и теорию Безлетова о том, что русские, подобно евреям в рассеянии, смогут в отсутствие национального очага сохранить русский дух. Видимо, имеется в виду, что дух сохраняется в деревенских традициях [Там же: 72]. Если принять эту логику, то получится, что экологические проблемы сельской местности являются следствием «неестественного» образа жизни, от которого можно избавиться, только разрушив симулякры урбанистического сознания.

Следовательно, «союзники» стремятся не только воздать должное вековому жизненному укладу русских людей, но и возродить его, причем ни для кого не секрет, что они хотят сделать это преимущественно насильственными методами. В романе Прилепина «Патологии» идеальное русское братство рождается на войне, а в произведении «Санька» русское коллективное «мы» возникает в хаосе и крови революции. Это некий ответ Политковской, которая хочет, чтобы отношения в обществе больше напоминали отношения в семье. Когда Латвия завела уголовные

дела против ветеранов Красной армии и многих из них посадили как «бывших оккупантов», члены партии «Союз созидателей» забросали здание латвийского посольства бутылками с краской и вывели на фасаде надпись: «За наших стариков — ушиотрежем!». Следовательно, «союзники» берут на себя полную ответственность за ветеранов, а обстоятельства, спровоцировавшие протест, позволяют членам партии заявить о себе как о преемниках победителей в Великой Отечественной войне [Там же: 144, 199].

«Союз созидателей» не приемлет социальных договоренностей, поэтому насилие для него — единственный возможный выход. Усилия «союзников» направлены против положения, в котором вполне комфортно существует новый средний класс — система дает ему финансовое благополучие, и он не хочет изменений — и интеллигенция, считающая, что любая революция — зло, ибо она приводит к кровопролитию. В эссе «Мы знаем, чем все это кончится» Прилепин ругает интеллигенцию за лицемерие, за то, что предпочла «революции» «эволюцию», за обыкновение объяснять бедствия России «естественной цикличностью ритмов» и за ее общую аполитичность [Там же: 129]. В произведении «Санька» насилие применяется в основном против главных героев (а их действия либо имеют символический характер, как, например, бросок пакета с кетчупом в голову президента, либо остаются нереализованными, как, например, намерение Саши убить судью — его несостоявшееся преступление). Прилепин, как правило, изображает склонность персонажа к насилию как логическое продолжение его простодушия, пылкости и безыскусной, самоотверженной стихийности.

В то же время, как отмечает Липовецкий, самопожертвование героев романа неразрывно связано с их деструктивными порывами, которые являются для этих людей «инструментом добывания правды»: «Его [Прилепина] персонажи ищут *героической смерти*, которая приобретает для них самоценное значение» [Липовецкий 2012]. М. Н. Липовецкий, П. В. Басинский и некоторые другие критики отмечают, что готовность героев жертвовать собой согласуется с установками соцреалистических нарративов о революции и Великой Отечественной войне, которые мы нахо-

дим в советских романах [Там же]³⁹. В самом деле, в сценах, где ярко описаны последствия столкновений участников протеста с полицией, кровавые раны молодых людей становятся своего рода красным революционным знаменем, которое те гордо «несут», показывая, насколько далеко готовы зайти в революционном пылу: «Почти все пойманные были биты, несли красные, кровавые синяки, быстро заплывающие глаза, расплюснутые носы и разбитые губы» [Прилепин 2021: 25]. Но хотя Кларк, как известно, относит подобные характеристики к каноническому изображению образцовых сталинских «сынов», в ее модели советской «большой семьи» эти особенности также могут служить иллюстрацией к теории пассионарности Л. Н. Гумилева, которая придает особое значение самопожертвованию ради высшей цели. «Таким образом, “пассионарность” всегда характеризовалась сверхнапряжением сил, психологическим состоянием “непреодолимого внутреннего стремления” к какой-либо “целенаправленной деятельности” и всепоглощающим желанием исполнить свое предназначение» [Bassin 2016: 154]. Как отмечает Липовецкий, этноцентричный подход героев к «Другому» говорит о потребности в новой теории, которая, в отличие от соцреализма, интегрировала бы этническое самосознание и которая была бы способна компенсировать отсутствие отеческой фигуры сталинской эпохи более абстрактным, генетически обусловленным внутренним импульсом героя, как это предусмотрено теорией Гумилева [Липовецкий 2012]. Несмотря на различные интеллектуальные и политические истоки этих концепций, элементы обеих можно обнаружить в романе «Санька», который превозносит идею самопожертвования ради более сильной и энергичной России, и можно даже сказать, что главные герои представлены в романе как лучшие сыны нации.

Поскольку насилие в романе «Санька» — инструмент добывания истины, одобрение автора распространяется не только на «союзников», но и на действия предполагаемого «врага» [Там же]. Из нарратива следует, что автор относится с пониманием к тем или иным действиям правоохранительных органов, о чем свиде-

³⁹ Басинский П. Новый Горький явился // Российская газета. 2006. 15 мая.

тельствует, например, оправдывающий комментарий к бранным репликам и жестоким действиям полицейского:

— Что, сучонок? Революции захотел? <...> Красной революционной кровью срать будешь через полчаса!
Раздался удар, еще один. Не стерпел кто-то, перехлестнуло...
[Прилепин 2021: 22].

Полицейские озлоблены так же, как и протестующие, они — жертвы того самого образа жизни, против которого борется партия. Обращенный к широкому читателю посыл этой сцены заключается в том, что членом партии мог бы стать кто угодно. То, что партия вызывает такую сильную ненависть и находит такой живой отклик, свидетельствует не просто о политических разногласиях, а об эпической битве добра и зла. Существующая система порочна, и она порождает зло в людях, а убеждения Сашиных товарищей, наоборот, имеют благой характер, как и действия, совершаемые ради них.

В некоторых аспектах нарратив следует канонам, заимствованным из советского прошлого, поэтому полиция — орган государства — не получает однозначной негативной оценки. Рассмотрим еще один пример. В романе «Санька» целью военной подготовки, по-видимому, является формирование солдат, готовых, не раздумывая, пожертвовать собой. Можно было, наверное, усмотреть в бессмысленной армейской муштре и наказаниях волю государства-отца, стремящегося к тому, что С. Жижек называет непристойным наслаждением, но Саша видит во всем этом глубокий смысл:

Ползая на четвереньках по плацу, в составе поднятой за очередную дурость роты, под надзором, кажется, пьяного офицера, Саша испытывал скорее равнодушие. Это была игра, с очень серьезными правилами. Он сразу их принял. Ему служилось почти легко [Там же: 109].

Утверждая, что истинную Россию, за которую не жалко и умереть, умом не понять, Саша и его товарищи не стали циниками, как все остальные. В романе почти не говорится ничего о кон-

кретных убеждениях членов партии, помимо инстинктивного отторжения существующего образа жизни, но они сводятся к тем же официальным советским ценностям, таким как коллективизм, патриотизм, верность, мужество перед пытками.

Итак, Саша и его друзья участвуют в мирном протесте, который впоследствии выливается в насилие. А вот протагонисты еще одного романа Прилепина «Патологии» воюют в Чечне. Фассел в своем эссе «Письменный дискурс во время войны: о пользе простодушия» пишет:

Для ведения по-настоящему успешной, психологически приемлемой благой войны необходимо не только уничтожение безжалостного врага на чужой земле. В качестве дополнительного условия необходимо найти того, кто будет олицетворять «родное невинное сердце [Fussell 1990: 36].

В работе Фассела приводится пример такого невинного существа: им является некий голландский мальчик, который якобы написал дневник о страданиях своей семьи, спасающейся от нацистов. Целью написания поддельного дневника было, по-видимому, желание добиться скорейшего вступления американцев в войну, а написал его некий англофил, который надеялся, что Соединенные Штаты придут на помощь Англии. Егор, главный герой романа Прилепина «Патологии», неискушенный молодой человек, возможно, и олицетворяет то самое «невинное родное сердце». Он сентиментален и наивен и в силу этих особенностей, прибывая в Чечню на войну, сначала физически и умственно находится в состоянии бездействия; участвуя в сражении, он просто следует инстинктам и делает все возможное, чтобы выжить в конкретный момент. Однако этот простодушный человек — не ребенок в далеком тылу, пострадавший в результате войны; он — русский солдат и, более того, доброволец. Егор просто и откровенно признает, что в своих действиях следует инстинктам. Когда БТР с военнослужащими передвигается по опасной дороге, Егор «цинично» выбирает себе место ровно посередине, спиной к башне, чтобы сидящие с боков солдаты

прикрыли его [Прилепин 2021: 106]. В другом эпизоде Егор, заметив, что военная автоколонна настигает автобус, везущий детей, думает, что надо взять детей в заложники, чтобы иметь защиту от чеченских снайперов, которые могли расположиться неподалеку [Там же: 114]. Егор сочувствует врагу и не доверяет высоким чинам. Всем известно, что они жаждут наживы. Его простодушие противопоставляется не жестокости чеченского врага, а вероломству тех, кто послал его на эту войну, и тех, кто принимает решения, приводящие к гибели солдат. Он хранит чистые детские воспоминания. Об этом свидетельствует сцена, в которой Егор испытывает отвращение при виде спаривающихся собак. Его подруга Даша, как мы впоследствии узнаем, предала его. Единственное существо, которое заслуживает его самозабвенной любви, — это мальчик из «Послесловия», такой же невинный, как Егорушка в детстве. Оба — сироты. От них обеих отказалась мать. Вероломные женщины вступили в сговор, чтобы заставить мужчин страдать.

Егор относится к ребенку и к Даше чересчур сентиментально. Он производит впечатление крайне зависимого и инфантильного человека, и это в конечном итоге оттолкнуло от него Дашу. Читатель узнает, что, когда Егор был совсем маленьким, мать бросила их с отцом. В детстве у Егора была любимая собака Дэзи, но сцена, в которой она спаривается с каким-то бездомным псом, вызывает у Егора чувство отвращения, и он думает о той, которая была ему матерью, но предала, идя на поводу сексуальных желаний, с которыми не смогла справиться. В романе есть сцена, в которой маленький Егор отправляется на могилу отца вместе с Дэзи, чтобы вновь ощутить связь, когда-то существовавшую между сыном и отцом, но на кладбище Дэзи стала убегать и не подходила, когда Егор звал ее. В конце концов Егору ничего не остается, кроме как примерить на себя роль матери, не только ради своего приемного сына, но и ради самого себя. Неизвестно, что случилось с матерью пасынка Егора, а это и неважно, поскольку крепкие мужские узы в полной мере восполняют для них прошлые потери. Егор, который заботится о трехлетнем мальчике, становится в некотором смысле родителем для самого себя.

В романе «Патологии» есть ряд примеров остранения, когда наивное восприятие героем жутких сцен становится авторским изобразительным приемом. В самом ужасающем эпизоде романа герой видит неподалеку от аэропорта прямо на земле уложенные в ряд тела федералов. Их застывшие позы, подробно описанные, напоминают Егору о привычных, даже бытовых вещах, а получившийся образ становится шедевром экспрессионизма:

Родной ты мой, как же тебя домой повезут?.. Где рука-то твоя вторая?.. <...> Рот раскрыт, и лошадиные зубы животного оскалены, будто мертвый просит кусочек сахара, готов взять его губами. Глаза будто покрыты слоем жира, подобного тому, что остается на невымытой и оставленной на ночь сковороде. <...> Третий поднял, согнув в локте, руку с дырой в ладони, в которую можно вставить палец. Лоб, в грязно-алых потеках, сморщен, смят, наверное, от ужаса, рот, как у готовящегося заплакать ребенка, раскрыт, и во рту, как пенек, стоит язык с откушенным кончиком [Там же: 126].

Позже выясняется, что эти 86 невооруженных солдат готовились к демобилизации, а кто-то сообщил об этом чеченцам, и те их уже ждали. Поразительно то, что, когда полковник говорит о предательстве, он обвиняет не тех, кто предупредил чеченцев, кто бы они ни были, а высших чинов, которые приняли решение отправить солдат в аэропорт безоружными. Предательство поэтому заключается именно в пренебрежении жизнью солдат, и это преступление кажется еще более вопиющим на фоне мотивов детства, школы, сельской жизни, к которым так часто обращается автор. В романе описаны и другие случаи предательства⁴⁰.

⁴⁰ Помимо аллегорического предательства, совершенного центральным правительством, в романе есть и другие примеры вероломства: для спасения солдат из осажденной школы присылают всего три БТРа (три «коробочки»), а это значит, что только раненые выберутся, а все остальные лишатся надежды на спасение. Семеныч получает отказ в ответ на свою просьбу дать вертолет для эвакуации солдат из школы [Прилепин 2021]. Грозненская школа, в которой находились русские солдаты, оказалась в осаде, поскольку генералы проигнорировали предупреждение чеченских правоохранительных органов о готовящемся нападении повстанцев [Прилепин 2021].

Когда Егор выражает скорбь, его высказывания звучат по-детски из-за актуализируемых ими наивных образов и простонародно-сентиментально из-за уменьшительно-ласкательных суффиксов и ласковых обращений. Личность Егора во время пребывания на фронте настолько слабая и аморфная, что этот образ без ущерба для его существенных характеристик подошел бы и женщине, и ребенку. Жалость, которая звучит в этом выражении скорби, не противоречит дотошному и, по-видимому, объективному описанию тел убитых солдат.

В то же время Егор неизменно тянется к старшим по званию в поисках отцовской фигуры: к майору Семенычу, полковнику по прозвищу Черная Метка и доктору. Егор живет в состоянии страха, чувствует себя беспомощным и надеется на покровительство кого-либо из старших по званию: «По-детски хочется их подслушать. Мне кажется, они говорят друг другу правду, какую нам постесняются открыть. Что-то вроде: “Пятью-шестью бойцами придется пожертвовать, а что делать...”» [Там же: 182]. В один момент Егор чувствует нежность («Семеныч, отец родной...»), в другой — отчаяние: «Нас везут на убой» [Там же: 175, 179]. Мироощущение Егора тесно связано с телесным аспектом. Ему кажется, будто голова обложена изнутри ватой, язык напоминает лягушачье брюхо, и он уже оплакивает свое пока еще целое и здоровое тело: «Мое тело, славное мое тело» [Там же: 178–179, 184]. Егор, как типичный сын из соцреалистического романа, не знает ответов на вопросы, но постигает все на опыте, и, как это ни парадоксально, в первую очередь он постигает урок преданности. Когда какого-то солдата чуть было не отправили домой в наказание за то, что тот, напившись, дал другому солдату гранату с вытащенной чекой, Егор спрашивает себя:

«Повезло ему или нет?.. Вот если бы меня отправили, я бы огорчился? Все-таки домой бы приехал, к Даше...»

Втайне понимаю, что мне никак не хотелось бы, чтобы меня отправили домой. Это было бы неправильно — так уехать, одному. И кажется, все бойцы рассуждают схожим образом [Там же: 148].

Не найдя надежной опоры в старшем поколении, он обращается к братству солдат с целью получить другого рода поддержку, а боевая опасность создает солдатский братский дух, какого не встретишь в мирное время: «Улыбаюсь кому-то из парней, мне в ответ подмигивают. Так, как умеют подмигивать только мужчины, — сразу двумя глазами, с кивком. Иногда мужчины так кивают своим детям, с нежностью. И очень редко — друзьям» [Там же: 243].

Несмотря на то что Егор не может оторвать взгляда от последствий расправы в аэропорту, в основном у высших чинов имеется кровный интерес в «меркантилизации страдания» [Oushakine 2009: 135]. Ходят слухи, что Семеныч и Черная Метка специально отправили группу Егора на особо опасное задание, чтобы получить побольше денег, которые они затем разделят между собой: «Хасан сказал, что они с Черной Меткой выбили на нас, на побитый отряд, деньги, много денег. И Семеныч зажал себе треть, и Черная Метка — треть. А остальные, может быть, отдадут нам. Но, может быть, и не отдадут» [Прилепин 2022: 347]. Семеныч обычно говорит о войне как о «работе», имея при этом в виду, что достойный человек делает свою работу хорошо. Это звучит как лозунг соцреализма, но на самом деле под этим эвфемизмом подразумевается убийство. Алчность высших чинов и их корыстные мотивы, святотатственные в контексте российской военной мифологии, резко контрастируют с солдатским товарищеским духом⁴¹.

Создание русского братства, члены которого готовы биться друг ради друга, и зарождение нового «мы» — некоторые положительные следствия фронтовой жизни. Например, после того как солдаты кратко обмениваются грубыми шутками, Егор думает: «“Как я их люблю всех... — думаю я. — И ведь не скажешь этим уродам ничего... И боюсь за них...”» [Там же: 165]. Военный нарратив в советскую эпоху и при В. В. Путине превозносит

⁴¹ Информанты в исследовании Ушакина подчеркивают грань между «большими шишками» и «братством рядовых бойцов», которые «проливали ради Родины кровь и отдали ей свою жизнь» [Oushakine 2009: 135].

мученичество. Как указывает Карлтон, в подобных текстах готовность солдат пожертвовать собой равносильна победе [Carlton 2010: 140]. Роман Прилепина направлен как против меркантильного, так и против казенного подходов к войне, и он подразумевает, что, возможно, порочна система, в которой такое зло возможно, а вовсе не простые солдаты, жертвующие своей жизнью. В солдатском братстве вновь обретают субъектность те, кому было предназначено стать жертвой. Эти люди — истинное русское сообщество и основа более совершенного государства.

Солдаты в своем поведении неосознанно следуют духу социализма, и Егору это нравится, ведь он вырос в детдоме: «Пацаны, вернувшись из курилки, спутали места, на которых сидели. И все мы доедаем друг за другом, из разных тарелок, жуем надкушенный товарищем хлеб и недоеденный соседом лук» [Прилепин 2021: 244]. Наивное и неререфлективное отождествление себя с группой еще более явно указывает на роль Егора в этом нарративе: он и есть олицетворение «невинного родного сердца». Штрихом к коллективному образу является то, что все члены братства — жители российской средней полосы. Вся группа спецназа из одного и того же городка в глубинке, следовательно, она этнически однородна. Егор с ужасом представляет себе, как чеченцы станут обстреливать артогнем конвой спецназовцев, и перед мысленным взором видит своих светловолосых и голубоглазых товарищей: «А сверху нас будут бить в бритые русые головы, в сухие, кричащие рты, в безумные, голубые, звереющие глаза» [Там же: 114]. Для европейского военного нарратива является обычным делом изображать мучеников со светлыми волосами, напоминающими нимб над головой, символ хрупкости и святости [Fussell 2013: 275–276]. Однако такое нарочитое выделение этнически обусловленных особенностей внешности в романе «Патологии» необходимо для самоидентификации своей группы и отделения ее от группы антагонистов, которые, как правило, представляются горбоносими людьми с темными волосами. Несмотря на разнообразный состав нынешней многонациональной российской армии, идеальное братство в романе

«Патологии» характеризуется явным этническим, культурным и классовым единообразием.

Егор относится с нежностью к своим товарищам, и ему приятно слушать их косноязычную речь, оскорбительные, расистские шутки. Как указывает Фассел, во время военных кампаний, действительно имевших место в истории, у их участников усиливались сексуальные побуждения, снижался уровень контроля, возникало желание при первой возможности совершить изнасилование. В романе «Патологии» не описано изнасилований солдатами. Сами они, несмотря на непристойную речь, придерживаются целомудренной линии поведения в присутствии женщин. Простодушие Егора экстраполируется на других солдат, чьи грубые, скабрзные шутки — не агрессия в отношении женщин, а лишь естественное проявление их «жизнеспособности», если использовать термин Липовецкого [Липовецкий 2012]. Когда беленькая русская девушка проходит мимо БТРа с солдатами и машет им рукой, один из солдат говорит, что облизал бы ее всю, но рассказчик клянется, что в его словах не было ни грамма пошлости [Прилепин 2021: 112]. Даже дикость солдат изображается как некий магизм, из которого они черпают жизненную силу, как, например, в сцене, где солдаты пляшут вокруг костра и выкрикивают подобие заклинания: «Буду погибать молодым! Мне ведь поебать» [Там же: 43]. С определенной точки зрения, эта идеализированная семья относится к миру идиллии, который смягчает ужасы войны и, кроме прочего, в конечном итоге вытесняет воспоминания Егора о Даше, и радостные, и мучительные одновременно.

В начале романа идиллическое состояние героя ассоциируется с Дашей. Воспоминания о ней наполнены солнечным светом, а в тексте, где говорится о девушке, используется большое количество уменьшительно-ласкательных суффиксов, как и в эпизодах, где идет речь о приемном сыне Егора: «Даша быстро закрывала глаза, но зрачки уже не умели жить бесстрастной ночной жизнью и оживали снова. Так два козленка выпрыгивают из зарослей лопухов и крапивы, поняв, что пришел хозяин» [Там же: 19]. Когда Егор на опасном задании, имя Даши является для него

амулетом, защищающим от опасности: «Страшно и очень хочется жить. Так нравится жить, так прекрасно жить. Даша...» [Там же: 61]. Воспоминания о Даше возвращаются, когда события в Чечне, в которых находит свое развитие фабула романа, становятся все более мрачными и безысходными [Там же: 166–120]. До войны Егор страдал при мысли о прошлых связях Даши, ее тщеславные рассказы о своих романах причиняли ему боль, а на фронте он каждый раз едва не гибнет от рук врагов, предпринимающих все более опасные нападения. Опасные и безысходные отношения Егора с Дашей ничуть не лучше всего того, что он пережил на войне. Несмотря на то что мужская сексуальность — это проявление магической силы и жизнеспособности, когда речь идет о войне, но сексуальное влечение Егора к Даше — противоречивое и болезненное чувство [Липовецкий 2012]. Как многие другие женские персонажи в романе «Патологии», Даша разрушает мир мужского братства, как бы отдаляя Егора от его истинной семьи. Она олицетворяет зло — эгоизм, она искушает Егора до тех пор, пока его не охватывает всепоглощающее и фанатичное желание владеть ею: «Я хочу иметь что-нибудь свое! У меня уже было в интернате все общее! Я хочу свое!» [Прилепин 2021: 250]. Роман с Дашей обернулся ложной идиллией, замена которой — мужской коллектив.

В романе противопоставляется магизм секса и мужская дружба, а физическая близость и война представляются жертвенными актами. В группе спецназовцев есть один солдат, прозванный Монах за свой интерес к религии. Он часто спорит с Егором и другими об отношении религии к реальной жизни, и его взгляды, как правило, кажутся далекими от идей Егора. Однако значение религиозности Монаха в произведении раскрывается в одной из сцен, когда после развязки особенно опасной ситуации он, забравшись на крышу и стреляя в воздух, выкрикивает: «Вы куплены дорогою ценой!» [Там же: 246]. Данная строка, в которой апостол Павел говорит ученикам, что их тела — храм Божий и что за них была заплачена высокая цена, полностью приводится в эпизоде из прежней мирной жизни Егора, когда он мысленно проговаривает эту цитату во время разговора с Дашей [Там же:

278]. В библейском тексте речь идет о жертве Иисуса Христа, спасающей человечество. В контексте жизни с Дашей Егор не знает, как относиться к тому, что Даша «присвоила» его тело: это — воровство или щедрость: «Ты меня обворовала», — все хотел сказать я, и не мог сказать. Обворовала или одарила?» [Там же: 279]. Егор, терзаемый ревностью, хочет, чтобы тело Даши было священным, было только для него. Пытаясь приблизить ее к себе, он даже называет ее так, как отец, бывало, называл его, — своим веком. Этот орган тела особенно чувствителен к боли [Там же: 278]. Однако поскольку в постсоветском романе семейный сюжет в целом не востребован, в этом теле, отданном мужчинам, не рождается новая жизнь; единственное, что зарождается в разрушительном для обоих сексе, — это ревность. С другой стороны, Егор и его друзья проходят разрушительную войну и остаются живы. Потому что другие погибли вместо них. Таким образом, один разрушительный процесс спасает жизнь, а другой — не способен положить ей начало. В то время как солдаты олицетворяют идеальную Россию, они, помимо прочего, — русская инкарнация «человека священного», но жертвуют они собой не ради государства, а ради братства.

Иногда простодушие персонажей создает противоречие: сами они думают о себе хорошо, но ведь они участвуют в войне в составе вооруженных сил, которые на коллективном уровне способны к пыткам и убийствам. Например, в романе «Патологии» один из солдат удивляется тому, что две чеченские женщины, которых он допрашивает, испытывают перед ним страх; он хочет, чтобы они не боялись и понимали, что ничего плохого с ними не случится. Однако читатель вскоре узнает, что эти женщины не так невинны, как кажутся. Еще один пример опасной доброты: Егор испытывает нравственную агонию по поводу убийства пленных чеченцев, когда внезапно происходит взрыв — обувь чеченцев была начинена самодельной взрывчаткой. Очевидно, что в данной ситуации можно было только испытать облегчение, поскольку убитые чеченцы оказались боевиками. Подобные примеры свидетельствуют о том, что война — опасное дело

и протагонистам необходимо набраться ума, чтобы сохранить жизнь. В эпизодах, описывающих нравственную агонию персонажей, автор безусловно занимает сторону русского солдата, вынужденного принимать сложные решения.

Простодушие является качеством, свойственным не только Егору и Саше Тишину, протагонистам романов «Патологии» и «Санькя» соответственно, но и авторской позиции, озвученной в эссе Прилепина. В этих текстах такие политические вопросы, как гендерные отношения, межэтнический конфликт, рассматриваются как искусственные понятия, выдуманные кем-то, кто стремится сеять рознь в обществе. Более того, помимо этих понятий, автор приводит и другие, более лично значимые и философские, а такая стратегия позволяет создать иллюзию подобия между теми и другими. «До тридцати трех лет я был уверен, что смерти нет... Я был уверен, что между мужчиной и женщиной нет противоречий, пока не узнал об этом от женщин. <...> Я был уверен, что нет еврейского вопроса, пока не узнал об этом от евреев» [Прилепин 2011: 423]. Подобное заявление звучит недостаточно убедительно. Во-первых, к тридцати годам Прилепин уже побывал на войне, поэтому трудно представить себе, что он не верил в смерть. Здесь, как и в эпизодах, где солдаты принимают сложные решения, такая неосведомленность помогает оправдать консерватизм автора. Мнение Прилепина о том, что «обычные русские», такие как он сам, являются жертвами, делает его позицию агрессивной и не позволяет испытывать сочувствие к «Другому», чья инаковость таит в себе опасность. Следуя общей тенденции в постсоветской популярной культуре, герои произведений Прилепина чувствуют, что нация была унижена, и поэтому они особенно явно стремятся восстановить личное достоинство и самоуважение, и Саша, герой романа «Санькя», берет за правило всегда отвечать на физические и моральные посягательства: «Никто не видел никогда, чтоб он хандрил. Ни один человек класса с седьмого его не обидел. Саша иногда вспоминал: может, забыл он хоть одну обиду, напрасно простил кого. Нет, не было такого. Всегда, через не хочу — хамил, бил в лицо,

кидался, ощетинившись [Прилепин 2021: 241]⁴². Он также мечтает о новой России, которая не станет сносить оскорблений, а ответит ударом на удар — через не хочу. Подобная удаль напоминает пафос «благородного варварства» в произведении Садулаева, где чеченцы изображены в романтическом ключе как люди неукротимого духа, ставшие жертвой предательства: «...чеченец всегда держит себя так, как будто сегодня ему принадлежит весь мир, а завтра его все равно убьют» [Садулаев 2006: 42]. В то время как Садулаев использует данный образ в надежде вызвать сочувствие к своему народу, Прилепину больше по душе страх и уважение, а в его художественном мире, населенном «настоящими мужчинами», это примерно одно и то же.

В последнее время популярная российская культура приобрела такую особенность, как ностальгия по советскому прошлому. Как ни странно, оба писателя оказались на одной стороне в споре по поводу постсоветских отношений с соседними прибалтийскими республиками. Поводом для разногласий является неуважение к советским ветеранам Великой Отечественной войны — их часто воспринимают как оккупантов, а не освободителей. В книге Прилепина «Санька» «Союз создающих» устраивает политическую акцию в Латвии. Протестуя против уголовных дел в отношении ветеранов, которые были заведены как раз ко Дню Победы, два участника партии захватывают башню на центральной площади города и баррикадируются там [Прилепин 2021: 144]. Когда латвийский суд приговаривает «союзников» к пятна-

⁴² О популярности данной установки в Сашином поведении свидетельствует тот факт, что в воспоминаниях друзей Путина подчеркиваются аналогичные тенденции в поведении будущего президента, как, например, в эпизоде, рассказанном другом детства Путина: «Путин, моложе этих бандитов, щуплый, старался не давать им себя в обиду, — вспоминал друг. — Володя сразу напрыгивал на парня, царапал, кусал его, выдирает клоч волос — делал все, что угодно, чтобы никто никогда не мог его хоть как-то унижить» [Gessen 2012: 49]. Журналист М. Трудолюбов дополняет этот образ, изображая президента неуверенным в себе подростком, которому приходится постоянно самоутверждаться, создавая новых врагов и побеждая их (Трудолюбов М. Новое президентство старого Путина // Ведомости. 2012. 10 мая. URL: http://www.vedomosti.ru/opinion/news/1721345/staryj_putin (дата обращения: 29.01.2022)).

дцати годам тюремного заключения, Саша направляется в Латвию с целью убить судью, но кто-то опережает его. Действие в рассказе Садулаева «День Победы» разворачивается в столице Эстонии Таллинне. Два ветерана Великой Отечественной войны — русский и чеченец — погибают от рук молодых радикалов в модном милитари со свастикой, которые, выкрикивая «русские свиньи», врываются в бар, куда ветераны зашли, чтобы принять по сто грамм фронтовых. В этом рассказе много патриотических клише, единственным новшеством было ввести чеченского ветерана, который становится рупором чеченцев, приверженных советским ценностям:

Однажды Родин прямо спросил — не винит ли Ваха русских в том, что произошло [речь идет о депортации чеченцев во время войны]. Ваха сказал, что русские от всего этого пострадали больше остальных народов. А Сталин был вообще грузин, хотя это не важно. А еще Ваха сказал, что вместе, вместе не только сидели на зонах. Вместе победили фашистов, отправили человека в космос, построили социализм в нищей и разоренной стране. Все это делали вместе, и все это — а не только лагеря — называлось: Советский Союз [Садулаев 2006: 249].

Даже когда Садулаев говорит о чеченской войне, он обращается к советским реалиям, например, он сравнивает Грозный и Сталинград [Там же: 180]. Такую общность ценностей можно было бы объяснить усредненными взглядами обоих писателей, которые разделяют представления простых жителей России. Однако непросто избавиться от ощущения, что Садулаев вроде бы не должен так думать. Он ведь давал интервью британской радиостанции в поддержку чеченцев, писал для Би-би-си статьи о Чечне, которой больше нет, порицал черносотенство в интервью, которое он дал Прилепину. Возможно, наш собственный комплекс «благородного варвара» мешает нам правильно читать Садулаева. Представитель гонимого народа должен быть выше антисемитизма и вражды по отношению к «раскосым» выходцам из Средней Азии. По-видимому, его самое большое желание —

стать своим в России, где он живет с 16 лет. Более того, разные народы, как правило, разделяют «традиционные» консервативные ценности, поэтому, когда Садулаев апеллирует к русскому варианту консерватизма, он звучит не как чеченский, а как русский шовинист.

Мифологическая модель чеченской идентичности Садулаева имеет ряд общих черт с советскими нарративами о «победе через полное уничтожение» и напоминает русскую идиллию, образ истинной «России, которую мы потеряли», причем это чувство утраты и есть то, что сближает мифологические системы двух писателей. Ностальгия по жизни, которой никогда не было, воспоминания о прошлом, которое является лишь идеалистическим представлением о нем, — все это укладывается в данную крайне мифологизированную модель. Она пользуется фальшивыми историческими и географическими координатами. Садулаев говорит «от лица мертвых», а Прилепин строит мечты о будущем на основе лубочных образов крестьянской жизни. Объединяет двух авторов то, что они понимают традицию как образ жизни и как мировоззрение, в наибольшей степени отвечающее природе человека в целом и национальному характеру их народа в частности.

Не только в «серьезных» романах, но и в многочисленных постсоветских боевиках национализм является обязательной темой. Например, в серии книг В. Н. Доценко о Бешеном все последние войны заканчиваются в пользу Российского государства, а капитализм и коррупция, а также хаос, вызванный ими, подвергаются критике [Olcott 2001: 37]. Тот факт, что боевики повествуют о сильных отцах, гордости за империю, преемственности традиций свидетельствует о востребованности героя, который в националистических романах представлен как «сын», проходящий сложный путь, в конце которого он сможет раскрыть свой потенциал. Как отмечает Э. Боренштейн в статье «Братья по оружию: гомоэротизм и русский герой боевика», жанр боевика позволяет герою вернуться «туда, где Советский Союз был побежден, и превратить поражение в победу» [Borenstein 2008: 17–21]. В романах Доценко с помощью теорий заговора объясняется, что враги — это масоны и российские олигархи еврейского

происхождения, которые строят планы, чтобы помешать реализации российских интересов в Югославии и Чечне. С другой стороны, герой этой серии книг, Савелий Говорков, в ходе выполнения операции «Троянский конь» передает приказ президента о захвате аэропорта в Приштине командующему вооруженными силами, что якобы меняет баланс сил в пользу России во время бомбардировок Югославии силами НАТО [Доценко 2000: 187].

Кроме прочего, российский боевик — это жанр, в котором сбываются желания националиста, где поиск героем отца очень успешен и заканчивается обретением сразу нескольких исключительных отцов. Генерал Богомолов настойчиво повторяет солдатам, что их жизнь важнее, чем задание; генерала Говорова любовно называют Батя; а тибетский учитель помогает Савелию и еще одному своему ученику образовать символическое братство [Доценко 2001: 233, 242; 2000: 186]. Армия изображается как одна семья в биологическом смысле (некоторые генералы прослеживают свою родословную вплоть до участников Бородинской битвы 1812 года) и как братство, важнее которого ничего нет⁴³. Поэтому Говорков «ручается головой» за чеченцев — ветеранов войны в Афганистане, которые служат под его командованием [Там же: 209]. Прочные семейные узы в боевиках Доценко делают наивного сына лишним персонажем. Герои с готовностью смотрят страху в глаза, беды обходят их стороной, а невостремленность в этом тексте «человека священного» объясняется особенностями жанра. Таким образом, романы в жанре боевика и постсоветская популярная культура стремятся восстановить советский интернационализм, имперский дух и возродить гордость и чувство собственного достоинства. Но жертва становится необхо-

⁴³ Ушакин, анализируя песню Романа Булгачева «Все будем путем», отмечает аналогичную тенденцию в популярной культуре: «Смешение различных исторических периодов и локаций, конструирование альтернативного хронотопа — Грозный — Кабул — Берлин, Запад — Восток — Кавказ — обеспечивают межпоколенческую преемственность. Если быть более точным, такое смешение поколений способствовало трансформации горизонтального единства братьев по оружию в вертикальное единство по происхождению» [Oushakine 2009: 197–198].

димой, когда герой сочувствует страданию другого и приобщается к этому страданию.

С момента распада Советского Союза Россия находилась в поиске новой идентичности, тяготея то к одному, то к другому культурному полюсу и геополитическому альянсу. Один из таких сдвигов произошел во время бомбардировок Югославии силами НАТО в период с марта по июнь 1999 года в ответ на кризис, связанный с этническими чистками в Косове, который ухудшился вследствие военных действий. Эти события произошли на исходе десятилетия, которое принесло России не только беспрецедентную интеллектуальную свободу, но и несколько дефолтов рубля, сильнейшее расслоение общества, крах системы правления, ослабление государства и потерю авторитета на международной арене. Бомбардировки, которые Россия воспринимала как вторжение в ее сферу влияния, свидетельствовали о растущем пренебрежении Запада по отношению к России, задевали Россию за живое и вызвали в ней волну национализма. Можно утверждать, что боевик Д. Черкасова «Ночь над Сербией» отражает эту тревогу за судьбу нации [Черкасов 2005].

В романе рассказывается о событиях из жизни Владислава, русского биолога, который находится в командировке в Югославии и работает в заповеднике, где собирает образцы почвы и воды. Внезапно кто-то расстреливает его палатку из гранатомета. Он начинает следовать за подозрительной группой солдат, одетых в сербскую униформу, и вскоре понимает, что организован заговор. Затем читатель узнает, что на самом деле эти люди — криминальные элементы, которым платит Запад за инсценировку этнических чисток, освещаемую каналом Си-эн-эн. Влад спасает албанского мальчика по имени Хашим, который стал свидетелем расправы, и затем мстит отряду наемников, изобретая невероятно изощренные и нестандартные методы казни, убивая по два-три солдата за раз. Он оставляет маленького Хашима с албанскими беженцами, колонна которых случайно попадает под огонь натовского самолета. Погибают все, в том числе и мальчик. В параллельном развитии фабулы агент ЦРУ, работающий под прикрытием в качестве иностранного корреспондента на

сербской телевизионной станции в Белграде, прикрепляет передатчик на спутниковую тарелку, установленную на вершине телецентра, и самолет в дальнейшем наносит по ней удар. В это время в США госсекретарь Мадлен Олбрайт, ненавидимая своими коллегами, строит планы с целью подчинить упрямых и отсталых славян. Еще один подопечный Влада — американский пилот Джесс Коннор. Его самолет был сбит над территорией, где Влад выслеживал отряд. Он и простодушный, беззлобный американец становятся друзьями, и Влад помогает летчику попасть к своим, по пути отбиваясь от террористов, которые, как выяснилось, все это время были на связи с американцами. Оторвавшись от преследователей, Влад встречает сербскую журналистку Мирьяну, проводящую собственное расследование. Она подозревает, что кто-то манипулирует видеозаписями с доказательствами этнических чисток, и Рокотов берет на себя роль ее защитника. В конце романа конфликт уже вступил в активную фазу, а Влад, возглавив небольшую группу сербов, ведет войну с «агрессорами».

Роман Черкасова парадоксален, поскольку в форму популярного на Западе жанра заключена постсоветская история поиска идентичности. Именно этот жанр наилучшим образом отвечает задачам писателя, поскольку в нем, казалось бы, ничем не выдающийся и неприметный герой бросает вызов крайне изощренной, бюрократизированной и коррумпированной системе, которая его третирует, но он добивается успеха и раскрывает в себе новое «я» героя. Согласно Б. Donovanу, «ни один жанр, помимо боевика, не подходит так идеально для историй о людях, которые дают выход чувству озлобленности, рассчитываясь с теми, кто переступил черту. Несомненно, этот жанр дает возможность почувствовать остроту того момента, когда ситуация переменилась, герой почувствовал преимущество над противником, а затем, понимая, что спешить некуда, совершил справедливое возмездие» [Donovan 2010: 230]. Но кому или за что мстит Влад? Обычно герой встает на тропу войны, когда кто-то совершает зверское нападение на его семью или близких людей (например, как в фильмах с Чарльзом Бронсоном) или когда его семье угрожает

опасность (например, «Крепкий орешек», «Заложница»). Ничего подобного не происходит с Владом. В результате нападения, послужившего завязкой истории, он потерял только палатку. Также показательно, что Владу не за что и не за кого бороться. Если в американских боевиках и романах конфликт индивида и общества успешно решается, когда герой встает на путь служения тому же самому обществу, которое недооценивало его вначале, то этого нельзя сказать о Владе, ведь он не принадлежит ни к какой конкретной группе [Там же: 92]. Его личные связи недолговечны, и он быстро забывает о них. В отличие от боевиков с Джоном Уэйном в главной роли, где присутствует сильная фигура отца, который вводит юношу в мужской мир и тем самым обеспечивает преемственность мужской линии поведения, в романе Черкасова с Хашимом связан лишь очередной эпизод в череде подвигов Влада. Более того, Хашим погибает во время бомбардировки, но главный герой никогда не узнает о его судьбе, а значит, его наследственная линия прервется и мстить ему будет не за кого [Там же: 145]. Он не заинтересован ни в местной политике, ни в личных связях, и в романе придается большое значение тому факту, что у героя нет этнических, религиозных, политических или исторических причин для предвзятости. Именно негодование по поводу вопиющих преступлений отряда, а также расправа над мирными жителями заставляют его мстить. В романе не затрагиваются ценности и предпочтения Влада.

На Западе рост популярности жанра боевика в 1970-х годах был обусловлен недовольством по поводу социально-приемлемых способов проявления маскулинности. Жанр популярен среди мужчин, поскольку он позволяет ассоциировать себя с героем, который нарушает принятые правила поведения. Типичный герой боевика, такой как Грязный Гарри или Джон Макклейн, персонаж Брюса Уиллиса в фильме «Крепкий орешек», часто считается аутсайдером и вступает в конфликт с начальниками, его не ценит собственная семья [Там же: 53]. В обществе, которое оценивает успех размером кошелька и «жестко ограничивает и регламентирует право мужчины — представителя среднего класса — защищать свою идентичность с помощью физических действий,

именно боевики создают благодатную почву для фантазий на тему героизма и всемогущества, помогают отойти от культурных норм или возвыситься над ними» [Там же: 49]. В отличие от накачанных солдат удачи — героев, антигерои часто изображаются людьми, в которых победа цивилизации над традиционной маскулинностью проявилась максимально полно: коррумпированные политики, безнравственные интеллектуалы и порочные чиновники. Одержав победу с помощью насильственных методов, герой мстит обществу, которое его не ценит, и восстанавливает центральную роль традиционной маскулинности в социуме. В романе Черкасова изощренная военная машина США символизирует цивилизацию, которой противопоставляются дебри славянского ландшафта, в которых Влад чувствует себя как дома. Он мстит за унижение России вследствие распада Советского Союза и за неспособность страны предотвратить бомбардировки страны-союзника. Он воплощает фантазию о всемогуществе.

Произведение является типичным примером жанра боевика, судя уже хотя бы по количеству сцен, содержащих насилие. В американской литературе жанр боевика возник в 1968 году благодаря серии книг «Палач», в центре которой ветеран войны во Вьетнаме Мак Болан, который в одиночку ведет войну с мафией. Книга не подходила «ни к мистическому, ни к детективному жанру» [Там же: 40]. Серия книг была выпущена под торговой маркой Pinnacle издательством Bae-Line, которое специализировалось на порнографических романах. К примеру, один критик заметил:

Можно было бы утверждать, что серия книг «Палач» — это в некотором роде порнография насилия, в которой боевые сцены — жестокие, насильственные и часто излишне скрупулезно написанные — заменяют сексуальные сцены, которые обязательно включались в книги издательства Bae-Line. Несомненно, в первых книгах серии «Палач» слабая фабула компенсировалась избытком кровавых сцен [Там же].

То же относится и к русскому роману, в котором Влад, исходя из неравенства сил, пользуясь своей смекалкой и подготовкой в боевых искусствах, изобретает самые жестокие и зрелищные

способы казни для своих противников, стремясь деморализовать их масштабом ущерба.

Обилие кровавых сцен в этом романе отражает тренд в позднесоветской и постсоветской популярной культуре, который охватывает такие явления, как чернуха, претендовавшая на раскрытие истины в 1980-х годах, гламуризация организованной преступности в 1990-х и коммуникативное насилие в современной «Новой драме». Это понятие было использовано в книге М. Липовецкого и Б. Боймерс «Performing Violence / Перформансы насилия». Авторы демонстрируют, как советский дискурс насилия стал частью постсоветской культуры и до сих пор используется как неидеологический метод самоидентификации. Из трех рассмотренных примеров именно роман в жанре боевика находится ближе всего к популярной культуре 1990-х годов в своей готовности удовлетворить вуайеристическое удовольствие от созерцания набивших оскомину сцен насилия.

Однако такие сцены, занимающие центральное место в боевике, отнюдь не самое важное в этом жанре. Сцены насилия не так убедительны в результате значительного упрощения повествования и его насыщенности нравоучительной символикой. Жанр боевика имеет поучительную нравственную функцию и формирует такую ценностную картину, в которой добро всегда побеждает зло. Герои боевиков следуют замысловатому кодексу чести, элементы которого часто заимствованы из боевых искусств, и следование принципам позволяет герою вернуть утраченную маскулинность и силу, утверждая этим свое «истинное мужское начало».

Точно так же как Прилепин и Садулаев, Черкасов обращается к националистическому контексту, чтобы восстановить в правах традиционную маскулинность, и предлагает обстоятельства, в которых герой борется за правое дело. В романе «Ночь над Сербией» именно нравственное превосходство Влада придает его действиям значение праведного возмездия, в отличие от кровавой горячки отряда наемников. Этот герой проводит в жизнь идею, которая выражена в книге Екклезиаста и вынесена в эпиграф романа: всякое дело Бог приведет на суд. Русский биолог оказался втянутым в войну и становится героем случайно,

когда, возмущенный вопиющими деяниями безжалостных врагов, он вынужден взяться за оружие. В романе Черкасова нет недостатка в сценах насилия, герой борется за правое дело, при этом трансцендентное означающее относится к прежним советским ценностям как к Истине. Роман не определяет черты новой идентичности, а ностальгически обращается к старой, благодаря чему в романе нашлось место для дружелюбного вьетнамца Лю — бывшего диверсанта, бесстрашных и мужественных партизан, интернационализма советского толка с его скрытой предрасположенностью к расизму. Роман напрямую связывает ослабление России с любовью Б. Н. Ельцина к бутылке и коррупцией его семьи, говорит о самоубийственном уничтожении Советским Союзом космической ядерной программы и объясняет бомбардировки Югославии неприязнью к славянам Мадлен Олбрайт, которая сожалеет по поводу преждевременного ухода Ельцина со своего поста, произошедшего раньше, чем Россия потеряла остатки былой славы.

Название боевика Черкасова — «Ночь над Сербией», центральное место, отводимое теме панславизма, призыв к противодействию западным завоевателям с оружием в руках и некоторые прочие второстепенные элементы фабулы, такие как диверсионные действия на телевышке, напоминают короткометражку 1941 года «Ночь над Белградом», которая служила целям пропаганды⁴⁴.

В этой короткометражке сербские партизаны в течение короткого времени удерживают радиостанцию в оккупированном Белграде и в эфире призывают братьев-славян к вооруженной борьбе. Лидер партизан Мирко, черты лица и усы которого напоминают Сталина, зачитывает сводку из Москвы, перечисляя различные злодеяния немцев на оккупированных славянских землях, и призывает к отмщению: «Кровь за кровь, смерть за смерть!» После того как партизаны уходят, девушка-диктор берет на себя их миссию и предлагает вниманию радиослушателей

⁴⁴ Ночь над Белградом. Короткометражный фильм. Реж. Л. Луков. Ташкентская киностудия. Боевой киносборник. 1941. № 8.

патриотическую песню о сопротивлении в собственном исполнении. В ней есть такие слова: «В бой, славяне, заря впереди!», которые повторяют призыв Мирко и вдохновляют сербов по всей стране встать на защиту Родины. Кульминационный момент фильма наступает, когда немцы возвращают себе контроль над радиостанцией и убивают поющую девушку выстрелом в спину, прибавляя достоверности словам Мирко о необходимости возмездия. Эта прекрасная блондинка (в исполнении Татьяны Окуневской) становится мученицей в тот момент, когда солдаты выстраиваются за стеклом дикторской будки наподобие расстрельной команды и осуществляют казнь.

Параллели, существующие между романом Черкасова и пропагандистской короткометражкой времен Великой Отечественной войны, подчеркивают глубину неприятия русскими бомбардировок Сербии натовскими силами. Роман довольно точно отражает распространенные в России представления о ситуации, сложившейся тогда вокруг Югославии. Согласно данным Дж. Норриса, бомбардировки Югославии силами НАТО вызвали неодобрение 90 % русских, а 80 %, включая премьер-министра Е. М. Примакова, были убеждены, что следующий удар будет нанесен по России [Norris 2005: 15]. Учитывая продолжающийся конфликт в Чечне, Россия понимала, что сама может столкнуться с югославским сценарием. В рамках теорий заговора, обсуждаемых в СМИ, выдвигались предположения разного рода: НАТО нужен полигон для испытания вооружений, США пытаются таким образом укрепить доллар, НАТО пытается с помощью расщепленного урана вызвать вырождение славян [Там же: 15–16]. Среди тех немногих, кто стремился помешать разрушению отношений российского правительства с Западом, были олигархи, которые беспокоились о своих офшорных капиталах. Реформисты в российском правительстве боялись настроений в обществе, они думали, что коммунисты получают достаточную поддержку общества для возвращения к власти. Известно, что «Чубайс неоднократно говорил западным дипломатам: “Вы не только Милошевича бомбите, вы бомбите российских либералов”» [Там же: 32]. Давление на Ельцина, чтобы он выступил в поддержку Югославии,

было настолько сильным, что американцам пришлось пригрозить ему прекращением финансовой помощи в случае, если он окажет помощь С. Милошевичу [Там же: 31].

Кроме того, в России не хотели признавать, что поводом для наступательных действий было поведение Милошевича или что югославские вооруженные силы активизировали кампанию по выдворению албанцев из Косова. В свою очередь, югославы настаивали, что албанские беженцы, которых весь мир увидел по телевидению, были оплачиваемыми актерами, которые то покидали территорию Косова, то возвращались, совсем как мнимый сербский отряд в романе [Там же: 13]. Российское правительство исключало заявленную гуманитарную цель военной операции и считало бомбардировки «игрой мускулами в контексте геополитического противостояния» [Там же].

Но самое главное, тот факт, что Запад не захотел прислушаться к просьбам Москвы прекратить бомбардировки и обсудить с Москвой вопросы, касающиеся военной деятельности НАТО, был унизителен для страны, которая привыкла думать о себе как о великой державе, внушающей страх во всем мире. Во время конфликта несколько бывших советских республик и стран-сателлитов видели свою выгоду в том, чтобы выступить на стороне НАТО. 23 апреля 1999 года 13 бывших советских республик стали участниками встречи на высшем уровне, приуроченной к 50-летней годовщине образования НАТО [Там же: 61]. Ближе к концу конфликта, когда решался вопрос о влиянии на территории Косова, российская гордость была еще больше уязвлена тем, что некоторые страны бывшего советского блока отказались открыть свои границы для переправки военных грузов из России или согласились их открыть на такой короткий срок, что успеть завершить поставки не представлялось возможным [Там же: 252]. Со своей стороны НАТО не сделало ничего, чтобы помочь России сохранить лицо: «Каждый раз, когда российский посланник уезжал из Югославии, НАТО немедленно усиливало бомбардировку. В глазах югославов интенсивные нападения недвусмысленно свидетельствовали, что надеяться на Россию бесполезно» [Там же: 152].

Беспомощность России и причуды державности заметны во время телемоста между Москвой и Белградом, который транслировался каналом РТР во время бомбардировок 7 апреля 1999 года⁴⁵. Русские участники телемоста: музыкальная группа с песней о том, что можно будет выпить, «когда закончится последняя война»; лицо эстрады и поборник Советского Союза И. Д. Кобзон, который пожелал сербам победы и спел песню «День Победы», гимн Великой Отечественной войны, а затем посвятил сербам песню о надежде; ведущий М. Е. Швыдкой, который призывал «людей доброй воли» во всем мире, в том числе в странах — членах НАТО, бороться за мир, остановить бомбежки и проявить волю, чтобы «победить эту войну», — все они говорят с позиций отсутствия субъектности и отказываются от суверенности в пользу неопределенных категорий людей и чувств. Несмотря на слабые позиции России, призрак империи воскресает, когда Кобзон вопрошает, как это все случилось: «...как на нашу красивую землю, Югославию, посыпались бомбы». Функцией притяжательного местоимения «наша» является выражение сочувствия, однако нельзя не увидеть в нем оговорку по Фрейду, указывающую на имперские установки.

В то же время сербская сторона транслирует фрагменты футбольного матча с огромной ликующей толпой и концерт на открытом воздухе в Белграде, а ведущий с сербской стороны рассказывает о девочке, которая выпускает в небо голубя и просит поскорее снова открыть школы. Хотя эти сцены имели целью продемонстрировать негибаемый дух нации, подвергнутой нападению, данные образы характерны, скорее, для западной цивилизации, но, как ни странно, они предназначались не США или НАТО, а Москве. Ведущими были актриса и певец сербского происхождения. Она говорила с сильным акцентом, а он — на ломаном русском. Они стремились показать Сербию преданным сателлитом Российской империи⁴⁶. Когда актриса Ивана Жигон читает стихотворение

⁴⁵ Телемост. DVD. Москва. Телеканал РТР. 07.04.1999.

⁴⁶ Каждая имперская провинция имеет собственную периферию, и сербы, исполняя «косовские песни», утверждают свое право первородства.

Ф. И. Тютчева «Умом Россию не понять»; утверждает, что никто не верит в Россию так, как сербы; поет и танцует под народную песню «Ивушка» в русском народном платье; заявляет, что «сербская честь — это русская честь»; и говорит, что вместе русские и сербы составляют триста миллионов человек, — все это выглядит как обращенная к империи просьба вмешаться в конфликт на стороне «сильного духом славянского православного народа». На фоне этой горячей просьбы беспомощность российской стороны, призывающей надеяться и верить, выглядит особенно жалко, несмотря даже на то, что ведущий Швыдкой произносит завуалированную угрозу, предостерегая (хотя неясно, кого именно) от разжигания на Балканах еще одной мировой войны.

По мере развития конфликта Россия предпринимала разные попытки восстановить баланс сил. Она выступала в прессе с заявлениями, содержащими угрозы, и даже попыталась обеспечить контроль российских миротворцев над одним из секторов ответственности в Косове. Нельзя с уверенностью сказать, стоял ли Ельцин за этими попытками. Например, спикер Госдумы, член фракции КПРФ Г. Н. Селезнев заявил, что российские ядерные вооружения отныне будут развернуты в сторону столиц стран — членов НАТО [Norris 2005: 36]. С другой стороны, сам Ельцин одобрил план по возвращению в строй ядерных вооружений, демонтированных после окончания холодной войны [Там же: 76]. Даже В. С. Черномырдин, которого американская сторона уважала, считая умеренным и надежным переговорщиком, опубликовал статью в газете *Washington Post*, где утверждал, что, приняв бомбардировки суверенной страны с целью решить ее внутренние проблемы, США потеряли «моральное право считаться лидером свободного демократического мира»⁴⁷. На оценки конфликта между НАТО и Югославией российской стороной преимущественно повлиял опыт Великой Отечественной и холодной войн. Во время трехсторонних переговоров с Милошевичем различные представители российского правительства

⁴⁷ Chernomyrdin Viktor. Comment: Bombs Rule Out Talk of Peace // *The Washington Post*. 1999. May, 27. P. A13.

неоднократно указывали на возможность сербской партизанской войны против захватчиков наподобие той, которая была развернута против нацистов, а также предупреждали, что в случае унижения России в этой стране, как в Германии после Первой мировой войны, к власти может прийти новый Гитлер [Там же: 36]. Заместитель министра иностранных дел России Г. Э. Мамедов утверждал, что «после вторжения НАТО на Балканы русские чувствуют все бóльшую изоляцию, у них практически формируется осадный менталитет» [Там же: 75].

Когда России не удалось согласовать прекращение бомбардировок на желаемых для нее условиях, российские вооруженные силы попытались переломить ситуацию на местах, направив войска к северу от Косова, чтобы захватить там аэропорт прежде, чем там будут натовские силы [Там же: 218]. Хотя операция «Троянский конь» не позволила получить в распоряжение «российский сектор» за пределами ответственности натовского командования, сербы приняли эту операцию с огромным энтузиазмом, а в России она вдохновила «волну национализма» [Там же: 271]⁴⁸. По-видимому, многие члены правительства и сам Ельцин не были в курсе данной операции. Хотя секретарь Совета Безопасности Российской Федерации С. Б. Иванов впоследствии был вынужден отрицать причастность российских вооруженных сил к операции, ссылаясь на ошибку, очевидно, что в стране подобный «ход в духе мачо» был воспринят как правильная реакция на унижение России [Там же: 276].

Роман Черкасова «Ночь над Сербией» повествует о многих подобных событиях с исключительно просоветских и антинатовских позиций. Отталкиваясь от гендерно окрашенных опасений постсоветского общества по поводу того, что Россия может стать для Запада «феминным» «Другим», данный нарратив изображает Россию завоевателем, а Востоку приписывает феминные черты, которые можно проследить в беспомощности мальчика

⁴⁸ В боевике Доценко «Правосудие Бешеного» главный герой успевает вовремя доставить документ с приказом о захвате аэропорта в Приштине, за контроль над которым развернулась борьба.

Хашима и албанцев, затронутых натовскими бомбардировками. В то время как американские герои боевиков, проявляющие агрессивную маскулинность, часто не находят понимания в обществе, но искупают сей грех, спасая от гибели ту самую цивилизацию, которая осуждает в них мачо, Влад, по-видимому, как раз, наоборот, искупает «грех» постсоветского общества, заключающийся в его слабости. В романе уделяется большое внимание бедствиям России 1990-х годов — коррупции, воровству, экономическому коллапсу и другим, — однако центральное место в нем занимают советские ценности. Само имя Влад отсылает к образу империи, по-прежнему включающей в свой состав Югославию. Недаром главный герой ориентируется на этой территории как у себя дома. Он никогда не испытывает трудностей с пониманием языка или культуры людей, с которыми встречается, — сербов, албанцев или американцев. Этих границ не существует для него именно потому, что место действия романа входит в воображаемое пространство советской империи.

Россия часто рассматривает себя в качестве Спасителя наций, «человека священного», юродивого, который неоднократно спасал Европу от татаро-монгольской орды, наполеоновской армии и фашистских захватчиков. Роман «Ночь над Сербией» пересматривает этот миф, приписывая России маскулинность, которая делает страну не только праведной, но и непобедимой. Как ни странно, Влад, которого можно было бы считать за идеального «человека священного» без дома, страны и даже без внятного повода для борьбы, ведет себя отнюдь не как жертва. В нем воплощен героический потенциал России, не подверженной виктимизации, и в действительности он — носитель воображаемой национальной идентичности. Герой российского боевика отвергает роль жертвы и оказывает покровительство некоторым мнимым жертвам, принимая на себя их страдание, а это, возможно, указывает на парадоксальное явление «имперской тотальной виктимности» — желание взять на себя страдание всех и вся.

После распада Советского Союза элементы господствующего жертвенного дискурса, который ранее обслуживал нужды пропаганды, но впоследствии потерял актуальность, обнаруживают-

ся в ряде постсоветских нарративов, часто разнородных с точки зрения функций, ценностей и жанров. Рассказы героев в книге С. А. Алексиевич «Цинковые мальчики» свидетельствуют: несмотря на то что официальный героический дискурс стал терять авторитет, а он был необходим, чтобы оправдать человеческие жертвы афганской войны 1980-х годов, не все люди, с которыми беседовала писательница, были готовы раз и навсегда отвергнуть советские героические установки. В условиях ослабления государства и снижения патриотизма в обществе потребность в героическом пафосе обусловила распад жертвенной парадигмы на несколько траекторий и большую индивидуализацию дискурса. Одна из траекторий прослеживается в репрезентациях в ресурсах сети Интернет образа Евгения Родионова, солдата, убитого в Чечне за отказ принять ислам. Он представлен в логике военного героического и православного святомученического дискурсов (П.-А. Будин), и его репрезентация содержит элементы центрального героического нарратива о пленном партизане и элементы жизнеописания святого, а апокрифические иконы изображают Евгения в военной форме, поверх которой надета традиционная белая риза. Еще более курьезная интерпретация мученичества в постсоветский период прослеживается в надгробиях погибших в разборках и похороненных на Новодевичьем кладбище криминальных авторитетов, которые предстают в образе советских мучеников, а их надгробия имитируют близрасположенные памятники героям Великой Отечественной войны. В своей поэме о войне в Чечне поэт-концептуалист М. А. Сухотин отождествляет российских солдат с нацистами, и это свидетельствует об огромной популярности жертвенного сюжета в современной популярной культуре и даже среди тех, кто критикует официальную культуру за ее заикленность на милитаризме и воспоминаниях о Великой Отечественной войне. Более того, поэма Сухотина и книги Алексиевич демонстрируют тенденцию к смешению таких понятий, как правда, виктимизация и вина. Например, Д. Е. Комм утверждает, что фильм «Брат-2» отражает установку, популярную в современном российском обществе, вследствие которой многие россияне считают себя пострадавшими и полагают, что справед-

ливость может быть восстановлена с помощью той или иной формы насилия во имя того, что им кажется «правдой».

На смену эпохе 1990-х годов, когда Россия переживала унижение национального достоинства, пришел период правления Путина, а вместе с ним наступило возрождение национализма, характеризующегося такими признаками, как неосоветская ностальгия и постсоветский этноцентризм. Примеры такого национализма можно найти в публицистических эссе Прилепина и Садулаева, а их художественные тексты отражают кризис самоидентификации, и в них действуют герои, являющиеся носителями новой национальной идентичности. В монографии «Пленник и дар» Б. Грант демонстрирует изменения в содержании коллективного многонационального советского «мы», которое утратило значение всеохватности и стало подчеркивать размежевание и принадлежность к лагерю «Другого» [Grant 2009: XI-X]. Одной из целей книги Садулаева «Я — чеченец!» является попытка вновь сделать чеченцев частью российского народа, живущего в постсоветскую эпоху. В творчестве Садулаева чеченская нация возрождается на руинах родного очага, а элегичный образ страдающего субъекта полностью русифицирован, то есть самоидентификация чеченца происходит через отождествление себя с жертвой, как и самоопределение русского в современной культуре. Несмотря на отрицательное отношение к чеченской войне, автор обходит стороной историю русских завоевательных войн и стремится изобразить едиными эти два народа, являющиеся носителями уникальных культур.

В контексте кризиса соцреалистической модели семьи и обесценивания отцовской фигуры в постсоветской культуре протагонист романа Прилепина «Патологии» Егор возвышается над этими ограничениями и берет на себя роль отца, в то время как этнически однородное солдатское братство предлагается в качестве образца более справедливого российского общества. В романе Прилепина «Санья» Саша Тишин и «союзники» видят себя в качестве наследников советских политических и социалистических ценностей и тем самым признают личную ответственность за судьбу России. Наивность и простодушие этих героев

противопоставляются бездушности бюрократов и алчности вышестоящих лиц, и именно в этом выражается позднесоветская тенденция к индивидуализации героического нарратива и его отходу от официального дискурса. Как ни странно, Прилепин также стремится найти для своих героев место в воображаемом идеальном российском обществе, которое, по его мнению, должно быть традиционным, патриархальным и основанным на ценностях советского империализма и национальной гордости.

Поэтому, в отличие от героев героического нарратива, который занимал центральное место в советском дискурсе, протагонисты в романах Прилепина уходят от предназначенной им роли жертвы и становятся воплощением новой нации. Нарратив, предлагаемый в боевике Черкасова «Ночь над Сербией», также передает роль жертвы героям из лагеря «Другого», таким как албанский мальчик, сербская женщина-журналист, простодушный американский пилот, а на передний план выводит Влада. Этот сильный герой и покровитель обиженных олицетворяет имперский патернализм. Согласно правилам жанра, Влад переживает триумф, роль «человека священного» не для него. Однако, как и в других книгах, рассматриваемых в настоящем исследовании, герой Черкасова мстит за унижение России, проявляя гипермаскулинность и прибегая к насилию ради победы добра.

В отличие от Великой Отечественной войны, в новых войнах России не родился образ жесткого внешнего врага, лишённого человеческих черт. Напротив, в этих нарративах линия героя предлагает одну из оспаривающих друг друга интерпретаций мученичества в многополярном мире, где русские приобщаются к страданию чеченцев и, наоборот, солдаты едва не погибают из-за алчности высших по рангу, революционеры сочувствуют представителям правоохранительных органов, а боевики с националистической начинкой неубедительно приписывают роль жертвы союзникам героя. Универсальная применимость статуса жертвы характеризует постсоветский этап поиска новых основ российской идентичности, а обращение к жертвенному сюжету в поисках смысла свидетельствует о сохраняющейся востребованности данного сюжета в современной культуре.

Глава пятая

Барон-разбойник или инакомыслящий интеллигент

Герой-бизнесмен на перепутье истории

С тех пор как над М. Б. Ходорковским состоялся первый суд, который был воспринят как предвзятый и политически мотивированный, бывший глава ЮКОСа стал своего рода героем в глазах российской интеллигенции. Некоторые объективные факты, несомненно, способствовали формированию подобного образа: очевидная ангажированность суда, личная заинтересованность В. В. Путина, стоическое хладнокровие Ходорковского. В средствах массовой информации как в России, так и за рубежом проводились прямые параллели между этим делом и советскими политизированными судами над диссидентами и писателями, припоминались даже показательные судебные процессы эпохи сталинизма. В научных исследованиях данные параллели интерпретировались в контексте феномена цикличности российской истории, и данная тема широко обсуждалась в литературоведческих обзорах последних лет. Нет сомнения, что знакомые окружающие обстоятельства первого и второго судов мобилизовали интеллигенцию на защиту Ходорковского: возник повод довести до общего сведения, объективно осмыслить, обсудить предполагаемое сходство между современной российской и прежней советской политическими системами. В процессе судов не только был создан популярный образ героя-бизнесмена, но и возникли

предпосылки для нового определения личности, подобно тому, как это происходило, согласно Хархордину, в процессе советских судов. Для меня представляет особый интерес процесс конструирования образа героя-мученика. Я хочу показать, как современные репрезентации перекликаются с образами официального советского дискурса, такими как «козел отпущения» и «человек священный» (например, герой-партизан или подсудимый на показательном суде), и как они, перекликаясь, актуализируют более подходящее культурное содержание, как то: религиозная мифология, кодекс поведения в литературе XIX века, «прогрессивные ценности» или патриотизм. Готовность Ходорковского самому представлять себя на всем протяжении судебных разбирательств создает иной контекст и часто противоречит ожиданиям защиты. Неожиданный приказ Путина в преддверии зимней Олимпиады в Сочи освободить самого известного заключенного и позволить ему выехать в Германию напоминает и об эпохе холодной войны. Я хочу ответить на вопрос, в какой степени современная российская интеллигенция продолжает следовать данным дискурсным схемам в борьбе с тоталитаризмом. Для этого я анализирую корреспонденцию между Ходорковским и писателями Л. Е. Улицкой, Б. Акуниным и Б. Н. Стругацким, а также различные репрезентации, связанные с судами, в российских и западных медиа и в популярной культуре. В своей книге «The Collective and the Individual in Russia / Коллектив и индивид в России» Хархордин рассматривает советскую культурную практику проявления своего «я» путем очищения, самопознания, самообразования и самоконтроля. Я убеждена, что тюремное заключение можно добавить к этому списку «душеспасительных практик», которые проявляют истинное «я» узника. Согласно Дж. Агамбену, «лагерь — это пространство, возникающее тогда, когда чрезвычайное положение превращается в правило» и тем самым стирается различие между гражданином и «человеком священным» [Агамбен 2011б: 214, 216]. Определяя тюрьму как пространство, где «голая жизнь» позволяет поместить в фокус внимания то, что действительно существенно — от модели общества в целом до инструмента анатомирования души, — русская литературная

традиция и, следовательно, русская и советская культура отводят темнице особую роль, ведь именно там индивид приобщается к высокой духовности, а это и есть основа философских и социальных взглядов интеллигенции. Хотя западные репрезентации нацистских концлагерей не исключают героизацию узников и содержат назидательные моменты, связанные с феноменом лагеря, в России эти установки неотъемлемы от национальной культуры с учетом длительной традиции становления интеллигенции как социального класса через конфликт с властью.

Правда о советских трудовых лагерях, раскрытая в лагерной прозе, глубоко затронула общество, и не только потому, что она вскрыла мрачную сущность тоталитарного режима, но и потому, что пережитые испытания придавали авторам этих произведений особый пророческий статус, которого не было у писателей, не побывавших в лагерях. Тот факт, что автобиографические произведения узников лагерей по форме напоминают исповедь, позволяет связать их с практикой самоочищения, столь распространенной в советский период, а сохранение данного жанра в досоветский период является поводом начать с рассмотрения его культурного значения в дореволюционный период. В глазах общественности писатели, подвергавшиеся преследованиям, — А. Н. Радищев, А. И. Герцен, Ф. М. Достоевский или В. Г. Короленко, — внушали глубокое уважение. Нередко бывало так, что страдания делали этих людей настоящими писателями, а их мемуары или полувывмышленные воспоминания о заключении в тюрьме или жизни в ссылке становились литературным образцом или подавали повод для полемики, и этим поспешили воспользоваться писатели и диссиденты XX века, которым также не посчастливилось побывать в подобной ситуации. Между революционным нарративом в духе соцреализма и советской лагерной прозой сохранялась преемственность, поэтому властям было трудно запретить литературу о лагерях, которая с идеологической и стилистической точек зрения во многом соответствовала советской литературной традиции.

Д. Толчик выделяет в советской лагерной прозе эпохи оттепели два класса произведений: официальные, которые не противо-

речили намерению государства очистить идеологию от наслоений сталинской эпохи, и остальные, в которых осмыслялось значение феномена лагеря в более широком плане. Работы, относящиеся ко второму классу, почти всегда были автобиографическими произведениями. Официальная лагерная проза пыталась нейтрализовать последствия сталинских преступлений и изображала лагерные мытарства как испытание веры героя в истинные социалистические ценности. Но не это интересовало российскую интеллигенцию в лагерной прозе, а то, как опыт лагерей влияет на личность заключенного [Tolczyk 1999: 219]. Хотя П. Леви называет год, проведенный в Освенциме, своим университетом и считает, что работа над мемуарами является своего рода паллиативом, который в конечном итоге освобождает от тяжелого груза воспоминаний, российские авторы и критики, как правило, подчеркивают преобразующую и трансцендентную функцию этого опыта, а роль литературы видят в просвещении индивида [Леви 2011].

А. М. Эткинд утверждает, что лагеря были основной событийной составляющей советской литературы не только для писателей, которые в этих местах побывали, но и для каждого, кто жил в тени лагерей. Точно так же как и полет, лагерь является пороговым пространством, отделенным от «реальной жизни»; он же становится точкой обзора для размышления и наблюдения над самой жизнью. В эссе «Седло Синявского: лагерная критика в культурной истории советского периода» Эткинд характеризует лагерь как «переходное состояние», благодаря которому А. И. Солженицын и А. Д. Синявский посмотрели на русскую классику другими глазами, а что касается Синявского, его глаза буквально пострадали: на воле ему стали нужны очки. Лагерь — пространство для познания, с которым советские писатели идентифицировали себя, видя в нем то, что популисты XIX века — народники и эсеры — находили в крестьянстве, — «средоточие истории, источник высших ценностей, обещание национального пробуждения» [Эткинд 2010]. Такая непосредственная встреча с «народом» часто позволяла интеллигенту более авторитетно рассуждать об историческом пути России.

Феномен лагеря, который занимает важное место в российской культуре, вызывает интерес в свете внутреннего противоречия, которое вскрывает лагерная проза: с одной стороны, лагерная жизнь описывается как бессмысленная и деморализующая, но с другой — как критический момент в жизни писателя, после которого он становится тем, кто он есть сегодня, короче говоря, — пророком. Агамбен утверждает, что современная биополитика порождает феномен лагеря, каждый узник которого — «человек священный», который живет при чрезвычайном положении (то есть не имея гражданских прав), а с точки зрения российской интеллигенции сибирские лагеря сплошь и рядом дают миру просветленных писателей¹. В лагере всегда много чуждого и автохтонного, и литературные произведения призваны описать эти культурные явления. Предполагается, что на свободу авторы выходят, пережив нравственную трансформацию, которая затем сообщает глубокий смысл их произведениям, наполняя их проществами и назиданиями, крайне важными для читателя. Однако если лагерная проза XIX века обычно предполагает следующий сценарий: некий аристократ отправляется в Сибирь, где от крестьян узнает духовные истины, то в лагерной прозе советского периода это место обычно усиливает разрыв между интеллигенцией и народом.

Писатели, побывавшие в заключении, как правило, отрицают якобы имеющиеся возможности для личностного роста. Достоевский в романе «Записки из Мертвого дома» подчеркивает бесполезность пенитенциарной системы для исправления характера заключенных:

В преступнике же острог и самая усиленная каторжная работа развивают только ненависть, жажду запрещенных наслаждений и страшное легкомыслие. <...> Она [келейная система] высасывает жизненный сок из человека, энервирует его душу, ослабляет ее, пугает ее и потом нравственно иссохшую мумию, полусумасшедшего представляет как образец исправления и раскаяния [Достоевский 2018].

¹ «Лагерь — это пространство, возникающее тогда, когда чрезвычайное положение превращается в правило» [Агамбен 2011б: 214].

В. Т. Шаламов также с презрением отвергает формальные слоганы об искоренении дурных наклонностей в лагере и описывает его как место, где проявляется самое плохое, что только есть в человеке:

Лагерь — отрицательная школа жизни целиком и полностью. Ничего полезного, нужного никто оттуда не вынесет. <...> Заключенный приучается там ненавидеть труд... Он обучается там лести, лганью, мелким и большим подлостям, становится эгоистом. Возвращаясь на волю, он видит, что он не только не вырос за время лагеря, но что интересы его сузились, стали бедными и грубыми. Моральные барьеры отодвинулись куда-то в сторону. Оказывается, можно делать подлости и все же жить [Шаламов 2016: 185].

Шаламов, кажется, даже соревнуется с Достоевским в описании лагерного блатного мира и порочной системы, которая оставляет злодеяния воров безнаказанными: «Достоевский в “Записках из Мертвого дома” с умилением подмечает поступки несчастных, которые ведут себя как большие дети, увлекаются театром, по-ребячески безгневно ссорятся между собой. Достоевский не встречал и не знал людей из настоящего блатного мира. Этому миру Достоевский не позволил бы высказать никакого сочувствия» [Там же: 184]. Тем не менее, чем хуже ситуация, тем больше, казалось бы, потенциал для роста героя-интеллекта: за время заключения в остроге Горянчиков находит общий язык с простыми людьми, а Раскольников, как и сам Достоевский, переживает духовный кризис, который приводит его к вере. Через медиацию текста немислимый опыт Шаламова доходит до читателя в виде ряда потрясающих по своей силе рассказов, которые помогают опровергнуть предвзятое мнение общества о пользе социальной реабилитации. Солженицын, в свою очередь, осуждает советскую систему по праву прошедшего лагерные испытания. Достоевский, Шаламов, Солженицын и Улицкая прослеживают влияние заключения на личность своего героя: Раскольникова, Горянчикова, Ивана Денисовича или Ходорковского.

В конце концов лагерные мемуары приобретают значение метапрозы: в них содержатся размышления о достоверности всех прочих текстов. Хотя Шаламов опровергает официальные аргументы в пользу пенитенциарных учреждений как средства воспитания законопослушных граждан (такие как: работа — душе-спасительное занятие; заключенный проводит время на свежем воздухе; неприменимость морали в среде, где только животный страх за свою жизнь является мотивом поведения, и т. п.), писатель особо подчеркивает, что автобиографический текст выше по статусу, чем текст художественный или профессиональный — только тот, кто прошел через лагеря, может судить достоверно. В рассказе под названием «Галстук» рассказчик делится своими размышлениями:

Писатель пишет на языке тех, от имени которых он говорит. И не больше. Если же писатель знает материал слишком хорошо, то, для кого он пишет, не поймут писателя. Писатель изменил, перешел на сторону своего материала. Не надо знать материал слишком. Таковы все писатели прошлого и настоящего, но проза будущего требует другого. Заговорят не писатели, а люди профессии, обладающие писательским даром. И они расскажут только о том, что знают, видели. Достоверность — вот сила литературы будущего [Там же: 122].

Шаламов прибегает к пародии, чтобы продемонстрировать отсутствие общественной пользы от знакомства с художественной литературой, в рассказе «Заклинатель змей». В нем заключенный по фамилии Платонов по ночам пересказывает произведения мировой литературы, чтобы развлечь вора в законе, а сам убеждает себя, что делает это не только ради самосохранения, а чтобы просветить слушателей, — это намек на советских писателей, старающихся следовать партийной линии [Там же: 97]. В книге П. Леви рассказывается другая история: в Освенциме один из узников поет на идише для других заключенных, и его песня о повседневной жизни лагеря завладевает вниманием слушателей [Леви 2021: 70]. В отличие от издевки Шаламова, пример фактологического повествования Леви воспринимается

как трагическая ирония. Рассмотрим еще один пример. Нарратор Леви, будучи преисполненным сочувствия к другим узникам, задается вопросом: неужели истории из жизни его товарищей по несчастью «не библейские? Разве они не достойны новой Библии?» [Там же: 78]. В лагере узники борются за целостность личности, которая, как и стыд, именно в краткий момент отдыха становится предметом острой рефлексии. «В санчасти, оказавшись на какое-то время в условиях относительного покоя, мы поняли, как хрупка человеческая личность: потерять ее легче, чем саму жизнь» [Там же: 65]. Чтобы выжить, нужно не только избежать физического вреда, но и морального, и узник осознает, что «спасение без отказа от нравственных принципов, без прямого мощного вмешательства фортуны было по плечу лишь личностям исключительным, масштаба великомучеников и святых» [Там же: 110].

И Леви, и его русские собратья по перу знают, что выполняют миссию: их личный опыт должен стать достоянием гласности, а Леви, химик по профессии, который стал писателем, особенно остро ощущал эту потребность высказаться. Легкость, с которой эти авторы следуют литературной традиции, возвышает их над остальными узниками и отделяет от «народа». Леви говорит, что каждый узник страдает от одиночества и изолированности, но основная граница в лагере, по мнению Леви, пролегает между теми, кого называют «*Häftlinge*², *хефтлинг*» [Там же: 31], и теми, кто не считает их за людей и хочет побольше унижить. Шаламов, с другой стороны, стремится оценить глубину падения, свидетелем которого он является, и, таким образом, следует традиции, согласно которой российская интеллигенция отделяет себя от народа, который она стремится понять.

Личный исключительный опыт — переживание состояния «человека священного» — позволяет отнести авторов автобиографической лагерной прозы к рангу святых, посвященных в глубокие тайны. Традиционно считается, что писатель должен быть носителем духовности, и кто, как не бывшие узники, должны

² Заключенный (нем.).

брать на себя подобную роль? Солженицын более прямо, чем Шаламов, заявляет о необходимости прибегнуть к силе слова и заявить о пережитом в лагерях: получив Нобелевскую премию за роман «Архипелаг ГУЛАГ», писатель заявил, что литература является нравственным компасом и она — единственное, что может привлечь внимание к злу, которое творится незримо для простого человека. Он говорит с авторитетом человека, который сам столкнулся со злом:

Кто создаст человечеству единую систему отсчета — для злодеяний и благодеяний, для нетерпимого и терпимого, как они разграничиваются сегодня? <...> Кто сумел бы косному упрямому человеческому существу внушить чужие дальние горе и радость, понимание масштабов и заблуждений, никогда не пережитых им самим? Бессильны тут и пропаганда, и принуждение, и научные доказательства. Но, к счастью, средство такое в мире есть! Это — искусство. Это — литература [Солженицын 2004: 21].

Для Солженицына искусство — чистая форма существования национальной культуры, в нем содержатся универсальные нравственные ориентиры. Благодаря книге о ГУЛАГе он не только приобрел мировую известность, но и заслужил авторитет в стране, позволивший ему вынести на суд общественности свой план, как «обустроить Россию»³.

Ходорковский не был безмолвной жертвой, и не похоже, что ему пришлось бы по душе такого рода слава. Молчание — одна из характеристик, приписываемых «человеку священному», то есть человеку, включенному в общество на условиях исключения. Тем не менее программные статьи Ходорковского, в которых изложены его взгляды на политику и экономику, — «Собственность и свобода», «Левый поворот», «Левый поворот-2» и «Левый поворот-3» — не снискали ему почти никакой славы среди либеральных читателей.

³ Солженицын А. Как нам обустроить Россию. Посильные соображения. Спецвыпуск. Брошюра к газете «Комсомольская правда». 1990. 18 сент.

Интеллигенция, главный апологет Ходорковского во время его судебных мытарств, отнеслась к его переходу в «красный лагерь» отрицательно, при этом одни не верили, другие открыто не соглашались, третьи пытались найти идеологические истоки подобного вероотступничества, а четвертые прямо говорили об измене. Особенно сильную эмоциональную реакцию спровоцировало заявление Ходорковского о том, что сами либералы, применяя жесткий контроль над СМИ и используя пропаганду в предвыборной кампании, которая привела Ельцина к его последней победе на выборах, способствовали распространению цинизма в российском обществе и своими руками подготовили успех Путину⁴. Литературный критик М. О. Чудакова, которая была добровольным наблюдателем на выборах, считает, что люди проголосовали бы за Ельцина и без проплаченной олигархами избирательной кампании, поскольку победа главы КПРФ Г. А. Зюганова означала бы не левый поворот, а поворот назад⁵. Л. А. Радзиховский, журналист и политтехнолог, предупреждает Ходорковского, что его левый поворот не будет иметь успеха

⁴ В одном из более поздних интервью, говоря о лихих 90-х, Ходорковский исключил участие олигархов в приведении к власти режима В. Путина: «Трудно говорить с наивными людьми, которые верят в мифы по имени Борис Березовский [один из самых колоритных олигархов 1990-х годов, позднее бежавший из России и умерший в 2013 году]. “Олигархи” обладали значительным влиянием только в голове Березовского и в созданных им мифах. У так называемых олигархов не было и малой доли того влияния на судебную и правоохранительную систему, которым сегодня обладает путинское окружение. Даже если взять одну только экономику и сравнить, например, ЮКОС и “Роснефть” [государственный нефтяной гигант, купивший многие активы ЮКОСа], то масштабы их влияния на государственный аппарат несопоставимы. До начала 2000-х годов мы строили демократическое государство со всеми его недостатками начального этапа. Соединенные Штаты 1930-х и 1950-х годов показывают в этом отношении несколько весьма похожих примеров. А после 2001 года, и особенно после начала дела ЮКОСа, уместнее аналогия с фашистской Испанией раннего периода: “Моим друзьям все; моим врагам закон”. Развилка на дороге очевидна» (Buckley N. One Day in the Life of Mikhail Khodorkovsky // Financial Times, October 24, 2013).

⁵ Чудакова М. Через левое плечо // Грани [сайт]. 2005. 2 авг. URL: <http://grani.ru/Politics/Russia/m.92911.html> (в настоящее время ресурс недоступен).

в обществе, поскольку коллективное народное «мы» определяет себя только через оппозицию к олигархам⁶. Далее он обвиняет Ходорковского в предательстве менеджеров из среднего звена и утверждает, что левая идеология подобна расизму и разного рода популистским идеям. Он явно хочет сказать, что Ходорковский принадлежит к либеральной интеллигенции и должен перестать искать для себя иные роли. В статье под заголовком «Пугало левизны», опубликованной в «Газете», содержится интервью с двумя социологами, которые предположили, что политическая идеология Ходорковского в действительности имеет антипопулистский характер и подразумевает некий вариант государственного патернализма, сохраняющегося при ротации элит⁷. Хотя опросы общественного мнения свидетельствуют, что непопулярный имидж олигарха немного улучшился к моменту выхода в свет его работ, это изменение было, вероятно, вызвано не социальной направленностью статьи, а сочувствием к нему в обществе⁸.

Ходорковский не стремится играть роль мученика. Его статьи написаны в сдержанном тоне, и в них преобладает рациональная аргументация, в то время как упоминания его участи или другие личные моменты отсутствуют. За исключением заключительной речи на втором суде, Ходорковский предоставлял адвокатам выступать от его имени, и именно интеллигенция в первую очередь, а также СМИ пытались донести до общественности его позицию. Переписка Улицкой с бывшим олигархом, которая началась по ее инициативе и была опубликована в журнале «Знамя», фактически вводит Ходорковского в литературную среду: письма писательницы и эпистолярный жанр заставили

⁶ Радзиховский Л. Саморазрушение // Независимая газета. 2005. 2 авг. URL: https://www.ng.ru/ideas/2005-08-05/6_selfdestruction.html (дата обращения: 04.02.2022).

⁷ Крыштановская О., Клямкин И. Пугало левизны // Газета [сайт]. 2005. 2 авг. URL: Пугало левизны — Газета.Ru (gazeta.ru) (дата обращения: 04.02.2022).

⁸ Obrazkova M. What Does Khodorkovsky's Release Mean // Russia beyond the Headlines. December 20 2013. URL: What does Khodorkovsky's release mean — Russia Beyond (rbth.com) (дата обращения: 04.02.2022).

олигарха приоткрыть некоторые личные подробности своей жизни⁹.

Улицкая объясняет возникновение интереса к Ходорковскому благотворительными программами олигарха и начинает с вопроса, который касается опыта заключения. Писатель — «инженер человеческих душ», и Улицкую в первую очередь интересует влияние тюрьмы на внутренний мир Ходорковского. В духе традиции видеть в пенитенциарных учреждениях лечебницу для души писательница спрашивает олигарха, изменились ли его ценности: «Хотелось бы узнать, как изменилась система ценностей: какие вещи, казавшиеся важными на воле, потеряли смысл в лагере? Образуются ли новые внутренние ходы, какой-то неожиданный опыт?»¹⁰ Кроме того, она говорит о способности тюрьмы создавать человека и приводит в письме к олигарху знаменитые слова А. А. Ахматовой, сказанные ею об Иосифе Бродском: «Какую биографию они делают нашему рыжему»¹¹. Улицкая утверждает, что одна из причин, по которой ей хотелось бы встретиться и поговорить с Ходорковским, — это его новая биография; значит, его положение как «человека священного» делает Ходорковского фигурой, достойной внимания. Интерес писательницы к нравственному развороту бывшего олигарха служит намеком на его нелады с совестью, но Ходорковский исключает нарушение им закона в свою бытность главой ЮКОСа. Он рассказывает о своем постепенном превращении из правого комсомольца в махрового капиталиста, а затем в человека с гуманитарной миссией, которым он практически стал до заключения под стражу. Однако именно испытания, а не осознание вины придают новые свойства его личности, а это отличает Ходорковского от подсудимых на показательных процессах.

Очевидно, что его отказ уехать из страны, в отличие от других олигархов, сыграл свою роль в становлении образа доброволь-

⁹ Улицкая Л., Ходорковский М. Диалоги // Знамя. 2009. № 10. Диалоги — Журнальный зал (gorky.media). URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2009/10/dialogi.html> (дата обращения: 04.02.2022).

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

ного мученика и патриота. Рассказ Ходорковского о влиянии тюрьмы на его личность соответствует чаяниям интеллигенции на положительные изменения в заключенном: «И вот я перешел в другое качество. Я становлюсь обычным человеком... для которого главное — не обладание, а бытие. Борьба не за имущество, а за самого себя, за право быть самим собой»¹². Он не оплакивает потерянное богатство, а благодарен тюрьме за освобождение от диктата материальных ценностей и привычек, что уничтожает закрепившийся за ним стереотипный образ олигарха. Хотя Ходорковский объясняет свое решение остаться в России упрямством перед лицом неодолимой силы, то есть следует логике советского героического нарратива, его решение также говорит о его готовности пострадать, отказавшись от борьбы, наподобие первых стратотерпцев Бориса и Глеба, которые, как принято считать, воплощают истинно русскую духовность, проникнутую пониманием, что боль — трансцендентная сила¹³. Улицкая сравнивает профессиональную траекторию Ходорковского с карьерой американского магната Леланда Стэнфорда, как бы в поддержку слов самого олигарха, сказанных им в интервью Бену Арису, что он — это все три поколения семьи Ротшильдов в одном¹⁴. Впрочем, сравнение Улицкой переводит проблему в плоскость нравственного релятивизма, а дилемма виновности и правоспособности напоминает внутренний конфликт еще не обратившегося каторжника Раскольникова.

Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? — говорил он себе. — Тем, что он — злодеяние? Что значит слово «злодеяние»? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона

¹² Ходорковский М. Собственность и свобода. Пресс-центр Михаила Ходорковского и Платона Лебедева [сайт]. URL: <https://old.khodorkovsky.ru/> (дата обращения: 05.02.2022).

¹³ Если далее следовать логике данного прецедента, то Путин предстает Святополком, властолюбивым и кровожадным братом Бориса и Глеба.

¹⁴ Арис Б. Ходорковский: как делался миф // Newsland.com [сайт]. 2010. 8 сент. <https://inosmi.ru/20100908/162765287.html> (дата обращения: 01.03.2022).

и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно! Конечно, в таком случае даже многие благодетели человечества, не наследовавшие власти, а сами ее захватившие, должны бы были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои шаги, и потому *они правы*, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг [Достоевский 2021; сохранен курсив оригинала].

Сравнивая Ходорковского со Стэнфордом, Улицкая рассматривает образ олигарха с культурных позиций литературного сюжета XIX века о преступлении и наказании, нашедшего отражение, в частности, в работах Достоевского. Как ни парадоксально, в своем романе Достоевский порицает инструментализм интенсивно развивающегося капитализма, а Улицкая обвиняет Ходорковского не в страсти к накоплению, которую в ее глазах извиняет обращение олигарха к благотворительности, а за его приверженность советской идеологии. В романе «Преступление и наказание» Соня спасает Раскольникову, отвращая его от теории «разумного эгоизма» и морали «сверхчеловека» и направляя его на путь любви, жизни и веры, а Улицкую интересует прежде всего предполагаемая личностная трансформация Ходорковского, который осознает возможность провести остаток своих дней в тюрьме. Поскольку создание университета Стэнфордом и его смерть много лет назад, казалось бы, извиняют американского магната за подкуп политиков с целью приобретения дешевой земли для строительства железной дороги, преступления Ходорковского — реальные или воображаемые — не имеют особого значения или искупаются страданиями олигарха.

Хотя Улицкая категорически отрицает утверждения, что данный суд отличается от показательных судов советского периода, возможность писать врагу народа и получать от него письма, а также сам факт публикации переписки в журнале «Знамя» не допускают полной аналогии. Очевидно, что и в том и в другом случае суд был предвзятым. Интеллигенция — маленький остров сам по себе, и ее мнение по преимуществу никому не интересно.

Большинству же россиян было отрадно видеть крах олигарха, и неважно, что другие подобные ему продолжают воровать, пользуясь связями в государственном аппарате. Впрочем, у Ходорковского нет чувства вины. Тем не менее тот факт, что Улицкая видит в Ходорковском того, кто мог бы своим освобождением из-под стражи доказать самостоятельность нового президента Д. А. Медведева (иными словами, если Ходорковского отпустят, значит, это действительно президент, а не местоблюститель Путина), свидетельствует о прежней актуальности сюжета «человека священного» в современной России.

Улицкая пользуется строго вертикальной ценностной шкалой: она характеризует внешние обстоятельства Ходорковского («...карцер в местах лишения свободы? Ниже не упасть») и его внутреннюю стойкость («неожиданная высота духа несломленного и ума, напряженно работающего») с помощью понятий «низ» и «верх». Находя возможность примирить его совесть со своими ценностями, она «делает» ему новую, более удобоваримую биографию. Хотя Улицкая считает, что судьбу Ходорковского устраивают «те ребята наверху» («но с Вами происходит процесс, которым мог бы руководить мудрый гуру, духовный учитель, старец какой-нибудь или кто там на это место назначен»), Ходорковский, говоря о своем опыте, апеллирует к таким советским понятиям, как сопротивление или борьба — преимущественно с собой, — которая занимала важное место в советской постсталинской культуре и практике «воспитания характера»:

Здесь важнейшее условие — самодисциплина. Либо работаешь над собой, либо деградируешь. Среда пытается засосать, растворить. Конечно, бывает депрессия, но ее можно переламывать. Вообще, чем жестче внешняя обстановка, тем мне лично лучше. Удобнее всего работать в ШИЗО, где появляется ощущение прямого, непосредственного противостояния враждебной силе. В обычных, по здешним меркам, условиях поддерживать мобилизацию тяжелее¹⁵.

¹⁵ Улицкая Л., Ходорковский М. Диалоги // Знамя. 2009. № 10. Диалоги — Журнальный зал (gorky.media) (дата обращения: 04.02.2022).

Улицкая придает опыту Ходорковского трансцендентный смысл, говоря о «тех ребятах наверху (в обоих смыслах!)», подразумевая, что правительство каким-то образом осуществляет высший замысел, целью которого является помочь Ходорковскому понять свое предназначение на этом свете: «Это очень увлекательная история — каждая человеческая судьба. Думаю, что Вы можете сказать больше, чем многие люди, которым жизнь не давала такого экстремального и разнообразного опыта. Вам дали время подумать. Насильственно. Но Вы оказались хорошим учеником. Вот об этом я и хочу поговорить»¹⁶. На самом деле, ведь должно было страдание преподнести Ходорковскому урок, а сейчас писательница тоже хочет о нем узнать, чтобы сообщить читателю, как это делали ее предшественники в литературе. По ее мнению, тюрьма Ходорковского — уравниватель: заключенный, как и писатель, тяготеет к интроспекции: «Письмо Ваше меня поразило. Отбросило в другую реальность: как будто мы в разных углах мироздания. Но есть одно существенное и общее — осознанное отношение к личному жизненному пути. Место, где это осознание столь плодотворно происходит, в Вашем случае — тюрьма в квадрате»¹⁷. Очевидно, что Улицкая имеет в виду, что уединение писателя — это пример глубокой интроспекции, что придает негативный смысл ее сосредоточенному вниманию к внутреннему содержанию, тогда как Ходорковский с его общественным сознанием, таким образом, предстает в более благоприятном свете. В этом письме Улицкая хочет дать Ходорковскому возможность прибегнуть к публичному самоочищению, которое, как ей кажется, он благодаря тюрьме уже внутренне прошел.

Из переписки становится ясно, что Улицкая и Ходорковский — из совершенно разных миров. В полемике о роли государства и его социальной ответственности Ходорковский выступает сторонником сильного государства, а Улицкая в основном говорит о неприязни к бюрократии и ставит профессиональные стандарты госуправления в зависимость от личной морали ин-

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

дивида, находящегося у власти. Тем не менее именно апелляция Ходорковского к таким «советским» ценностям, как «преданность», «стойкость» и патриотизм, — ценностям, которые входят в инвариант советской индивидуальности, — в конечном итоге убеждает писательницу, что с ним «все в порядке: с умом, с сердцем, с совестью». Когда Улицкая просит Ходорковского проанализировать собственный характер в свете его жизненной траектории, Ходорковский особо выделяет непокорность и хорошо отзывается о тех руководителях (таких как Г. А. Ягодин¹⁸, Ельцин), которые терпели конфликты с ним, позволяя «закалиться [его] характеру», и не пытались его «сломать». Он говорит, что образцом поведения для него являются те коллеги, которые не предавали в трудную минуту, и, отвечая на вопрос Улицкой об этических границах (из-за которых он, предположительно, оказался в тюрьме), Ходорковский говорит о приверженности каналу НТВ (ранее принадлежавшему олигарху В. А. Гусинскому), считает установление государственного контроля над каналом своим личным «Рубиконом». Подобные качества личности Ходорковского связаны с ценностными ориентирами, присущими таким героям советского дискурса, как Павка Корчагин и Зоя Космодемьянская. Ходорковский позиционирует себя как честный герой-комсомолец, готовый пострадать ради убеждений, а Улицкая видит в нем жертву показательного суда, направленного на подавление оппозиции. Выбор стилистических средств обоими участниками диалога свидетельствует, что бывший олигарх поставлен в положение «человека священного», как его традиционно изображает советский дискурс.

Ходорковский в конечном итоге справляется с испытаниями, предложенными ему Улицкой. В последнем письме писательница уклоняется от ведущей роли в платоновском диалоге. Она определяет положение Ходорковского как козла отпущения, «вынужденного платить по крупным общественным счетам своей

¹⁸ Член-корр. Российской академии наук, проф. Г. А. Ягодин с 1973 по 1985 год был ректором Московского химико-технологического института имени Д. И. Менделеева, в котором учился Ходорковский. — *Примеч. ред.*

личной, уникальной, неповторимой жизнью и здоровьем». Цель писательницы — рассказать людям о его героизме, что придает ее позиции религиозный, православный смысл, а всей политической ситуации — нравственный, теологический разворот. Улицкая даже признает интеллектуальное превосходство Ходорковского и предлагает ему обсудить его теоретические положения с ее более осведомленными друзьями, а для себя выбирает роль ученика.

То, как Улицкая приходит к пониманию, что опыт тюрьмы — признак героической личности, было настолько интересно наблюдать, что процесс ее «переориентировки», отраженный в переписке, был инсценирован коллективом Театра имени Йозефа Бойса. Спектакль был представлен московской публике в 2011 году. Как пишет автор рецензии на страницах журнала «Новая драматургия», в минималистическом спектакле прослеживается, как менялось отношение Улицкой: из «профи-литератора» она превращается в «сочувствующую женщину» и, наконец, признает за узником моральную победу.

И ведущий (модератор дискуссии) Михаил Калужский первым делом отметил... движение сюжета, развитие внутреннего конфликта, то, что Он явно «победил» Ее, как бы немножко «перевоспитал», преодолел в ней высокомерную праздность «человека со стороны» и заставил заглянуть и в ее собственную душу [Бегунов 2011: 163–164].

Таким образом, пьеса доносит до зрителя, что в переписке писательницы и бывшего олигарха конфликт литературных жанров решается в пользу лагерных мемуаров, а поскольку письма отражают текущую реальность, потенциал этого жанра раскрывается в еще большей степени.

Желание рассматривать литературу как источник положительных изменений в жизни объясняется тенденцией интеллигенции соотносить между собой литературу и мораль, в чем она следует, например, за Солженицыным, который в своих произведениях защищает традиционные консервативные ценности. Как отмечает К. Т. Непомнящи,

подход А. Солженицына к литературе заключается в том, что литературный текст имеет обязательства по отношению к реальности, лежащей за его пределами, обязательство отражать и изменять реальность. Напротив, говорить вслед за А. Терцем, что литература — это просто литература, а не политическое оружие, значит лишать писателя авторитета. Если литература — не более чем игра, функция писателя в том, чтобы просто развлекать [Непомнящи, Литовская 2003].

Глубокое уважение к литературе заставляет Ходорковского обратиться к Б. Н. Стругацкому, единственному на тот момент здравствовавшему брату советского дуэта писателей-фантастов. Ходорковский высоко отзывается об удивительном умении братьев «предугадывать будущее» и просит писателя высказать мнение по поводу неизбежных экологического и энергетического кризисов и будущего планеты. Стругацкий, разумеется, отвечает, что ни он, ни его брат и соавтор Аркадий не стремились становиться пророками, но писатель с радостью вступает в дискуссию и одобряет оптимизм Ходорковского¹⁹. В некотором смысле интерес Ходорковского к политическим и социальным вопросам общего характера, его энергия и живость ума, а также эффективный стиль управления и непосредственное участие в благотворительности кажутся занимательнее, чем политическая позиция интеллигенции, которая часто бывает негибкой и близорукой.

Например, идея, что будущее раскрытие архивов, как при Н. С. Хрущеве, прольет свет на злоключения Ходорковского, а также проведение параллели между бывшим олигархом и собственным дедом Улицкой, отбывшим 17 лет в сталинских лагерях и получившим в конце концов «справочку о реабилитации», кажется, были продиктованы черно-белыми представлениями писательницы, мешающими ей увидеть все грани современной

¹⁹ Ходорковский М., Стругацкий Б. Фантастические письма. Пресс-центр Михаила Ходорковского и Платона Лебедева [сайт]. 2009. 22 апр. URL: <https://echo.msk.ru/blog/echomsk/619557-echo/> (дата обращения: 01.03.2022).

жизни²⁰. Сам Ходорковский тоже объясняет свое стремление к сопротивлению, приводя в пример бывшего узника сталинских лагерей, который сожалеет, что не возражал, когда его заталкивали в машину НКВД²¹. Однако в письме писателю Б. Акунину Ходорковский отказывается проводить параллель между судом над ним и показательными процессами сталинской эпохи, поскольку на его суде было много свидетелей, которые, находясь под сильнейшим давлением, отказывались давать ложные показания²². Как ни странно, суд над ним укрепил в нем идеализм и веру в человечество: он благодарен своей семье, бывшей жене, сотрудникам компании, которые отказались давать показания против него, сотрудникам, которые были готовы получать урезанную зарплату во время кризиса, когда у компании не было денег, а также простым москвичам, которые тепло отнеслись к его семье. Для Улицкой государство — обезличенная и чуждая всякой морали сила, более сильная, чем личность, которая пытается ей в одиночку противостоять.

В то же время Ходорковский свидетельствует о своей вере в человечество, и это заявление приобретает особую силу, поскольку оно звучит из тюремной камеры: «Сила проигрывает мужеству, подлость — честности, ненависть — любви. Не сразу, но всегда, в конце концов. И мир становится лучше»²³.

Сравнения с советским периодом напрашивались сами собой, когда Ходорковский был освобожден из колонии в Сегеже

²⁰ Шевелев М. Улицкая: «Подлинный соперник Ходорковского — Путин» // Радио Свобода [сайт]. 2009. 11 окт. URL: Улицкая: «Подлинный соперник Ходорковского — Путин» (svoboda.org) (дата обращения: 06.02.2022).

²¹ Смирнова Ю., Терентьев И. и др. Как менялся Михаил Ходорковский и его взгляды на бизнес, политику и на жизнь // Forbes. 2011. 23 мая. URL: <https://www.forbes.ru/novosti-photogallery/68174-kak-menyalsya-mihail-hodorkovskiy-i-ego-vzglyady-na-biznes-politiku-i-na> (дата обращения: 01.03.2022).

²² Разговор писателя Григория Чхартишвили (Б. Акунин) с Михаилом Ходорковским // Радио Эхо Москвы [сайт]. 2008. 5 окт. URL: <http://emsu.ru/extra/pdf5s/lobbyist/2008/6/42.pdf> (дата обращения: 06.02.2022).

²³ Там же.

в 2013 году. Место проведения первой пресс-конференции в Германии после его освобождения — Музей Берлинской стены — наводило на мысль об обмене пленными шпионами, как в советские времена: «Итак, освобождение господина Ходорковского больше напоминает высылку из страны диссидентов — А. Солженицына, В. Буковского, — чем возвращение из ссылки А. Сахарова в 1986 году, которое свидетельствовало о том, что М. Горбачев серьезно намерен в отношении перестройки»²⁴. Предположение, что освобождение Ходорковского было лично значимым для бывшего сотрудника КГБ Путина, подкреплялось тем фактом, что оно было приурочено к Дню работников органов безопасности Российской Федерации, и, согласно некоторым источникам, помилование Ходорковского совпало по времени с освобождением двух российских разведчиков, которые содержались в тюрьме немецкого города Штутгарта²⁵. Журналисты и комментаторы, как правило, указывают, что все, происходившее с Ходорковским, входило в намерения Путина, что можно интерпретировать как особую связь между «человеком священным» и сувереном [Агамбен 2011б: 132].

Религиозные мотивы, которые характеризуют отношение интеллигенции к личности Ходорковского и к его освобождению, явно прослеживаются в высказываниях как сторонников, так и противников бывшего олигарха. Журналист А. А. Бабченко, получивший известность благодаря своим репортажам из Чечни, использует религиозные образы в ироническом ключе для обозначения новой политической роли Ходорковского и называет его «мессией оппозиции»²⁶. Л. М. Алексеева, российский правозащитник, называет его «духовным лидером», но отмечает, что

²⁴ Mikhail Khodorkovsky: In from the Cold // Economist. 2013. December, 23.

²⁵ Bovt G. Why the Kremlin Released Khodorkovsky // Russia Beyond. 2013. December, 26. https://www.rbth.com/opinion/2013/12/26/why_the_kremlin_released_khodorkovsky_32991.html (дата обращения: 01.03.2022).

²⁶ Russian Opposition Figures Differ on Khodorkovskiy's Political Prospects // Johnson's Russia List, 2013. December, 23. URL: Russian opposition figures differ on Khodorkovskiy's political prospects — Johnson's Russia List (дата обращения: 06.02.2022).

он не получил бы этот статус, если бы не его злоключения²⁷. Его отказ от мести часто рассматривается как признак духовной трансформации; по словам К. фон Эггерта, журналиста, ведущего программы на радио «Коммерсантъ FM», который сравнил бывшего олигарха с Нельсоном Манделой, «Михаил Ходорковский построил для себя новую систему [нравственных] координат»²⁸. Находящийся на противоположном конце политического спектра журналист Д. К. Киселев, заимствуя слово «переступить» из романа Достоевского «Преступление и наказание», цитирует слова вдовы В. А. Петухова, бывшего мэра Нефтеюганска, и призывает Ходорковского раскаяться в грехе убийства²⁹. Также об актуализации религиозного сюжета говорит тот факт, что Ходорковского часто спрашивают, может ли он простить людей наподобие И. И. Сечина, которые, как считается, имеют отношение к его заключению³⁰.

Учитывая насыщенность современной российской популярной культуры элементами религиозного дискурса, неудивительно, что религиозная история повторяет основные установки дискурса интеллигенции. Сергей Таратухин, священник, лишившийся сана за гласную поддержку бывшего олигарха, молится за «мучителей Ходорковского» и обвиняет Путина в чрезмерных политических амбициях. Кроме того, он утверждает, что состояние таких

²⁷ Obrazkova M. What Does Khodorkovsky's Release Mean // *Russia beyond the Headlines*. December 20 2013. URL: [What does Khodorkovsky's release mean — Russia Beyond \(rbth.com\)](http://www.russia-beyond.com/what-does-khodorkovsky-s-release-mean) (дата обращения: 04.02.2022).

²⁸ Igor Rozin, Khodorkovsky: Russia's new spiritual leader? // *Russia Direct*. 2013. December, 23. URL: www.russia-direct.org/content/khodorkovsky-russia%E2%80%99s-new-spiritual-leader (в настоящее время ресурс недоступен).

²⁹ Prominent Journalist Slams Pardoned Former Yukos Chief on State TV // *Johnson's Russia List*. 2013. December, 23. URL: <http://russialist.org/johnsons-russia-list-2013-231-23-december-2013> (в настоящий момент ресурс недоступен). М. Ходорковский никогда не обвинялся в этом убийстве и настоятельно отрицал причастность к нему.

³⁰ Khodorkovsky: I'm Not Interested in Power or lost Yukos Assets, but Care about People // *RT*. 2013. December, 22. URL: <http://rt.com/news/khodorkovsky-yukos-tv-interview-629/> (в настоящий момент ресурс недоступен).

грешников плачевное, поскольку, в отличие от Ходорковского, они не могут искупить в тюрьме свои согрешения³¹. Данную тенденцию усиливали собственные заявления Ходорковского. Вскоре после первого суда он заявил, что не жаждет мести; в более поздней статье он призывает тех, кто сменит Путина у власти, следовать линии поведения Нельсона Манделы и открыть двери тюрьмы, чтобы тюремщики тоже могли выйти³². В письме к Улицкой Ходорковский пишет, что его рецепт выживания — «учиться понимать и прощать», а Улицкая упоминает в одном из интервью, что Ходорковский сочувствовал судьям, которые под давлением выносили обвинительный приговор³³.

Представители другого лагеря, в частности писатель-националист А. А. Проханов, утверждают, что, попросив о снисхождении после 10 лет отказов, Ходорковский утратил часть морального авторитета³⁴. Ясно, что для Проханова сам факт принятия Ходорковским помилования президента — признание вины, а не

³¹ Кантемир В. Исповедь опального священника // Геометрия [сайт]. 2011. 5 нояб. URL: <http://geometria.ru/communities/3107/blog/35771> (в настоящий момент ресурс недоступен).

³² Ходорковский М. Собственность и свобода. Пресс-центр Михаила Ходорковского и Платона Лебедева [сайт]. URL: <https://old.khodorkovsky.ru/> (дата обращения: 05.02.2022); Mikhail Khodorkovsky. Ten Years a Prisoner // New York Times. October 24, 2014.

³³ Улицкая Л., Ходорковский М. Диалоги // Знамя. 2009. № 10. Диалоги — Журнальный зал (gorky.media) (дата обращения: 04.02.2022); Людмила Улицкая рассказала о своей переписке с Ходорковским: «Он стал вторым Солженицыным» // NEWSru.com [интернет-ресурс]. 2011. 27 окт. URL: NEWSru.com: Людмила Улицкая рассказала о своей переписке с Ходорковским: «Он стал вторым Солженицыным» (дата обращения: 06.02.2022). Мириам Элдер в статье для газеты The Guardian приводит слова сотрудника суда Натальи Васильевой, которая видела, как судья Данилкин «стал другим человеком», после того как власти заставили его изменить приговор: «Он ушел в себя, стал подавленным и просто грустным». Данное высказывание судья Данилкин назвал «клеветой» (Miriam Elder, Mikhail Khodorkovsky Verdict Ordered from Above, Claims Judge Assistant // Guardian. 2011. February, 14).

³⁴ Anna Kordunsky. What Does the Future Hold for Russia's Khodorkovsky? // Christian Science Monitor. 2013. December, 19. URL: [What does the future hold for Russia's Khodorkovsky? — CSMonitor.com](http://www.csmonitor.com/2013/1219/US/What-Does-the-Future-Hold-for-Russia's-Khodorkovsky-1) (дата обращения: 06.02.2022).

простая бюрократическая формальность, как ее характеризует Ходорковский в интервью после освобождения. Писатель и основатель Национал-большевистской партии России Э. В. Лимонов считает, что у Ходорковского в России нет политического будущего, поскольку тот согласился уехать из страны, а это следует понимать так, что сюжет «человека священного» сохраняет актуальность только до тех пор, пока жертва находится во власти суверена:

Я не виню Ходорковского, но это — капитуляция. Просто решив улететь в Берлин, он уничтожил свой авторитет, который накопил более чем за 10 лет. Фактически это — побег. Если Ходорковский в конце концов вернется в Россию, никого это, пожалуй, не заинтересует. Он сделал выбор в пользу частной жизни, он согласился не участвовать в политике и бизнесе³⁵.

Помимо Проханова и Лимонова, еще один автор, но уже из совершенно другого политического лагеря, В. П. Аксенов, также прибегает к жертвенному сюжету в своем романе «Редкие земли». Главный герой книги Ген, приятный молодой человек, чья биография напоминает жизненную траекторию Ходорковского, находит убежище на Западе, но мысленно обращается к годам, проведенным в тюрьме:

Там, в «Крепости», я просыпался не в депрессии, а в отчаянии, а это разные вещи. Я знал, что мои друзья просыпаются с тем же чувством, но отчаянное желание сопротивления побеждает. Это отчаянное желание сохранить лицо, не превратиться в тварь дрожащую владело всеми нами, но мы о нем не говорили [Аксенов 2007: 325].

Боясь потерять лицо, Ген возвращается в Россию, бродит по всюду, подобно юридивому, и, если видит, что кому-то нужна

³⁵ Russian Opposition Figures Differ on Khodorkovskiy's Political Prospects // Johnson's Russia List. 2013. December, 23. URL: Russian opposition figures differ on Khodorkovskiy's political prospects – Johnson's Russia List (дата обращения: 06.02.2022).

помощь, тратит свое состояние на анонимные пожертвования. Это продолжается до тех пор, пока он не попадает в руки силовиков, которые убивают его с помощью отравляющего вещества [Там же: 325]. Этот эпизод романа Аксенова выражает суть популярного варианта жертвенного сюжета, в котором олигарх, побывав в тюрьме и потеряв все, становится святым, причем особый упор в этом сюжете делается на духовную трансформацию героя в «Крепости». Зловещий финал романа не оставляет сомнений, что Ген — истинный мученик.

Некоторые комментаторы верно подметили, что решение Путина освободить Ходорковского было демонстрацией власти суверена, который волен сделать для подданного исключение: «Это был царский жест», — сказала мне Татьяна Локшина, сотрудник Human Rights Watch, и добавила, что царь может казнить и миловать, когда только пожелает. Но важнее всего то, что помилование, по словам Лилии Шевцовой, сотрудника Центра Карнеги, не являлось признаком политической оттепели, оно было «доказательством всемогущества одного человека... и показывало смену его настроений»³⁶. Такая интерпретация помилования вполне соответствует представлению людей, что Ходорковский был «личным узником Путина». Более того, многие комментаторы отмечают сходство между этими двумя фигурами, которое проявилось особенно ярко после ряда государственных высказываний Ходорковского. Подобная логика дает повод сопоставить этих двух людей. Так, однажды Улицкую спросили: «Если Ходорковский герой, то кто антигерой?»³⁷

Дж. Агамбен ставит рядом «человека священного» и суверена, поскольку оба существуют вне сферы правоприменения: суверен может приостановить действие закона и ввести чрезвычайное

³⁶ Anna Arutunyan. Khodorkovsky and the Tsar // Moscow News. 2013. December, 21. URL: Khodorkovsky and the Tsar: Why Putin's pardon of his top foe doesn't tell us anything that we didn't know already — Johnson's Russia List (дата обращения: 07.02.2022).

³⁷ Шевелев М. Улицкая: «Подлинный соперник Ходорковского — Путин» // Радио Свобода [сайт]. 2009. Октябрь, 11. URL: <https://www.svoboda.org/a/1820056.html> (svoboda.org) (дата обращения: 06.02.2022).

положение, а «человек священный» исключен из числа граждан, на которых распространяется охранительное действие закона. В западноевропейской литературе связующим звеном между этими двумя персонажами часто является оборотень. Оборотень имеет особую символическую связь с тираном:

Чудовищный образ существа, сочетающего в себе черты человека и зверя, живущего на границе города и леса, — фигура оборотня, прочно закрепившаяся в нашем коллективном бессознательном, — изначально подразумевает под собой отверженного, изгнанного из общества человека [Агамбен 2011б: 137].

Оборотень живет во дворце в своем человеческом облики, а по ночам бродит по лесу. В 1930-х годах Лев Троцкий, который жил в Мексике и отвращал от сталинизма западных коммунистов, в советском дискурсе изображен оборотнем, а соучастники заговора, образуя с ним как бы единое целое, являют его человеческую сторону на показательных процессах. С окончанием сталинской эпохи эти образы не были окончательно забыты и вновь пришли ко двору в 1966 году, когда автор статьи в «Известиях» использовал выражение «продажные шкуры», ассоциирующееся с фольклорным оборотнем, по отношению к писателям А. Д. Синявскому и Ю. М. Даниэлю, которые предстали перед судом за то, что публиковали работы за рубежом [Непомнящи, Литовская 2003].

После распада Советского Союза оборотень вернулся в российскую массовую культуру, где он стал ассоциироваться с целой плеядой персонажей — от чиновников и политиков до героев, — наделенных магической силой и спасающих Россию, при этом особенно часто этот образ встречается в патриотическом боевике. По мнению Э. Боренштейна, в таких боевиках, обычно националистического толка, действует гипермаскулинный, но уязвимый герой — «порождение силовых структур», — который олицетворяет Россию, переживая христоподобные смерть и воскресение [Borenstein 2007: 163]. Образ зверя, меняющего облик, — волк-оборотень, лиса-оборотень, собака-оборотень — прекрасно дополняет подобный сюжет благодаря своим романтическим

(одиноким волк) и готическим (страшная тайна) коннотациям. В литературе и массовой культуре часто упоминается слово «оборотень»: сама форма слова (например, как в романе и рассказе Пелевина, а также в медийном клише «оборотни в погонах», обозначающем представителей закона, изобличенных в коррупции) и содержание этого слова (как в книге А. Гольдфарба и М. Литвиненко об отношениях Березовского и Путина)³⁸. Например, после обвинения Путина в причастности к отравлению А. В. Литвиненко, строптивого агента ФСБ, Березовского заклеямили «Троцким новой формации», особенно после его заявления в газете *Guardian*, что необходимо добиться свержения российского правительства любыми доступными средствами. Два журналиста — сотрудника газеты «Известия», — будучи уверены в беспредельной подлости Березовского, предположили, что бывший олигарх, заинтересованный в поддержании негативного имиджа России за рубежом, вполне мог быть причастен к убийству адвоката С. Ю. Маркелова, который, по мнению многих, пострадал из-за своей правозащитной деятельности в Чечне³⁹. Интеллигенция часто прибегает к сравнению с оборотнем, когда говорит о Путине, а сторонники Путина — когда говорят об олигархах.

Построенная вокруг образов двух олигархов книга А. Е. Хинштейна «Березовский & Абрамович. Олигархи с большой дороги» говорит о них как об обыкновенных советских детях, которые обрекли на страдания Родину-мать. Образ неблагодарных детей, взращенных самоотверженной Россией, — это троп советского дискурса, применимый к врагам народа; в частности, его использует М. А. Шолохов в речи против Синявского и Даниэля на XXIII Съезде КПСС [Непомнящи, Литовская 2003]. Показательно, что Хинштейн — также автор книги «Охота на оборотней»,

³⁸ Гольдфарб А., Литвиненко М. Саша, Володя, Борис... История убийства. АГС / Грани. 2011. — *Примеч. ред.*

³⁹ Заритовский А., Перекрест В. Хлебников, Политковская, Ямадаев, Маркелов, Бабурова... Кто следующий? // Известия. 2009. 20 янв. URL: <https://iz.ru/news/344612> (дата обращения: 08.02.2022).

которая описывает события вокруг дела коррумпированных следователей МУРа, раскрытого в 2003 году. С тех пор выражение «оборотни в погонах» стало применяться не только по отношению к этим следователям, вступившим в сговор с криминалитетом, но и к любому человеку, злоупотребляющему служебным положением и нарушающему закон. Местные газеты пестрят заголовками об оборотнях — стражах правопорядка, и чиновникам тоже достается, например: «Чиновники-оборотни попались на взятках»⁴⁰.

Если во время советских процессов оборотень представлял собой «отчуждаемое зло», в постсоветском дискурсе этот образ подразумевает более глубокую причастность ко злу и бóльшую степень ее отождествления со зверем внутри. Баланс политического и биологического в образе оборотня смещается в сторону биологического аспекта. Магизм оборотня заключается в его способности менять свою внешность. Во времена идеологической неопределенности и конфликтов эта способность позволяет герою обрести новое «я» и выдержать испытания. В отличие от оборотня сталинских времен, его современная инкарнация отличается нечеловеческой силой и потому внушает уважение.

В современной художественной литературе у Путина множество ролей: в романах А. С. Ольбика он — герой боевика, который в одиночку справляется с чеченскими террористами; в сказке Д. Л. Быкова и И. В. Лукьяновой «Точка джи» он — вампир, который пленяет Россию; кроме того, он — государь Макиавелли, Вовочка или Штирлиц из популярных серий советских анекдотов. Дж. А. Кэссиди и Э. Д. Джонсон отмечают, что образ Путина в массовой культуре позволяет говорить о «новых формах субъектности, которые, казалось бы, возникают на почве ностальгии по ушедшему прошлому, но в то же время отражают современные социальные, политические реалии и характер процессов коммуникации в обществе»; Б. Дж. Баер утверждает, что Путин и Эраст Фандорин, герой детективов Акунина, являются «ратоборцами

⁴⁰ Чиновники-оборотни попались на взятках // Дни [сайт]. 2008. 28 февр. URL: <http://www.dni.ru/russia/2008/2/28/129863.html> (дата обращения: 08.02.2022).

новой постсоветской идентичности»; Т. Михайлова считает гипермаскулинные визуальные репрезентации президента в медиа примером симулякров Ж. Бодрийяра, служащих суррогатом подлинной демократии [Cassiday, Johnson 2013: 39–40; Baer 2013: 161; Mikhailova 2013: 78].

В то же время оборотень настолько популярен в постсоветском дискурсе, что этот образ оказывается востребованным и у авторов, явно относящихся к лагерю противников нынешнего политического режима. Например, в книге Гольдфарба и Литвиненко «Death of a Dissident: The Poisoning of Aleksandr Litvinenko and the Return of the KGB / Смерть диссидента: отравление Александра Литвиненко и возвращение КГБ», где изучаются истоки раскола между Березовским и Путиным, президент изображается как отступник от общего дела модернизации и демократизации России. В книге Путин и Березовский показаны близкими друзьями, они неоднократно на протяжении повествования клянутся друг другу в братской верности, и подобные сцены напоминают отношения Бешеного и его тибетского учителя в боевиках-триллерах В. Н. Доценко о Бешеном; единственное, чего не хватает, — кровное братание. Якобы имевший место разговор между Путиным и Березовским, который приобрел широкую известность, свидетельствует о первоначальной неуверенности Путина в том, что он подходит на роль президента:

До выборов 2000 года стране оставалось ждать восемь месяцев...

Но, рассматривая список кандидатов, Борис и Путин понимали, что пейзаж пуст...

— Володя, а что по поводу тебя? — внезапно спросил Борис.

— Что по поводу меня? — не понял Путин.

— Ты мог бы стать президентом?

— Я? Нет, я не того сорта. Не этого я хочу в жизни.

— Ну а что тогда? Хочешь оставаться здесь навсегда?

— Я хочу... — замялся Путин. — Я хочу быть Березовским [Goldfarb, Litvinenko 2007: 164–165]⁴¹.

⁴¹ Этот диалог также цитирует А. Хинштейн в книге «Березовский & Абрамович. Олигархи с большой дороги» [Хинштейн 2013: 364–365].

В более поздней статье Гольдфарб далее объясняет причины конфликта Путина и Березовского отказом последнего признать, что Путин действительно стал Березовским:

Как Саша, так и Володя, будучи людьми военными, по-своему любили Бориса, который был для них как бы комбатом. Но, став президентом, Володя сам превратился в батяню и потребовал, чтобы Борис теперь любил его. Но Борис, будучи человеком штатским, не любил никого, кроме своих женщин [Гольдфарб 2013].

Хинштейн, лоялист Путина, хвалит президента за умение завоевывать расположение врага, мимикрируя под него, что в глазах Гольдфарба является вероломством:

Борис Абрамович не понял главного: по ментальности своей и характеру Путин совершенно не подходил на роль какого-нибудь безголового Влада Сташевского-Стошневского, отплясывающего под истертую фонограмму на подмостках районного ДК. Его — Путина — сдержанность и хорошее воспитание почему-то принимались Березовским за слабость и нерешительность; он и в мыслях не держал, что в 101-й разведшколе курсантов специально учили нравиться окружающим и не выказывать без нужды своих истинных чувств... Путин — теперь-то мы это знаем точно — всегда отличался завидным прагматизмом; высшее искусство политика — делать из врагов друзей, а не наоборот [Хинштейн 2013: 367–368].

Способность Путина к метаморфозам также прослеживается в одной из версий взрыва жилых домов в Москве. Хотя они, по всей видимости, были организованы ФСБ, в них обвинили террористов, они послужили поводом ко Второй чеченской войне, и все это в конечном итоге привело Путина к победе на выборах в 2001 году. Выходит, что чеченские террористы, которых следовало «мочить в сортире» — если воспользоваться знаменитым выражением Путина, которое, видимо, пришлось по душе российской публике, — были не кем иным, как самим президентом

[Gorham 2013: 87; Gessen 2012: 27]⁴². Именно «обольщением» Гольдфарб объясняет тот факт, что Березовский не распознал в Путине человека системы: «В этом был весь Борис. Он обольщался людьми и идеализировал мир» [Гольдфарб 2013]. Учитывая центральную роль президента в деле Ходорковского, как оно подается в СМИ, мнение интеллигенции о Путине как о человеке без своего лица показательно само по себе. Прошлая карьера Путина в КГБ подкрепляет представление о нем как о лицемере. Он — «человек без лица» (Гессен), «оборотень» (Гольдфарб), «умелый политик» (Хинштейн), «мачо, клиент политтехнологов» (Михайлова), «изверг, который намеренно помешал спасательной операции в Беслане и московском Театральном центре» (Гессен, Лимонов). Согласно выводам М. Горема, который классифицировал речевые модели Путина, какой бы ни была маска, надеваемая им в тот или иной момент, — сильного человека, мужика, патриота или технократа, — в каждой роли он выступает как «искусный “отражатель”, который, подобно зеркалу, копирует состояния собеседника, чтобы сойти за “своего”» [Gorham 2013: 83]. В. Шендерович лишает Путина человечности, называя Големом, глиняным бесформенным человеком, который «много лет сидел в нагрудном кармане [Березовского] и питался крошками»⁴³.

Гессен сопоставляет интеллектуальную пустоту Путина с пророческой убежденностью Ходорковского и указывает на идеалистические порывы олигарха как на его основную слабость [Gessen 2012: 235]. Метаморфозы и магические трюки происходят по желанию Путина; Гессен цитирует чеченского журналиста, который, как думают, сотрудничал с секретными службами в ситуации с терактами в московском Театральном центре: «Единственная причина, по которой террористы не подорвали взрывное устрой-

⁴² «В тот же день Путин выступил с одним из первых обращений по телевидению. “Мы будем преследовать террористов везде, — сказал он. — ...в туалете поймаем, мы и в сортире замочим”. <...> Вульгарные заявления подобного рода, часто содержащие юмор “ниже пояса”, стали фирменным знаком путинской риторики. Его популярность взлетела» [Gessen 2012: 26–27].

⁴³ Шендерович В. Березовский. Вослед // Ежедневный журнал. 2013. 2 апр. URL: <http://www.shender.ru/paper/text/?file=722> (дата обращения: 28.02.2022).

ство... заключалась в том, что *не было* никакой взрывчатки. Пояса шахидок... были ненастоящие» [Там же: 210–211]. В интерпретации теракта на Дубровке Лимонова Путин выглядит лицемером: «Потому что расстрела не было. Было желание подполковника Путина выглядеть сильным человеком. А газ был нужен для того, чтобы не пострадали столь любимые Президентом его коллеги, офицеры спецслужб» [Лимонов 2004: 152].

Отрицая, что у Путина есть собственное лицо, Гессен в то же время обращается к рассмотрению истинной «натуры» Путина, тем самым следуя советской культурной традиции требовать проявления сокрытой личности. Гессен рассматривает внутренние противоречия Путина и его двойственный образ честного политика, который никогда не берет взятки, с одной стороны, и клептомана, который крадет из Музея Гуггенхайма бутылку водки, оформленную в виде автомата Калашникова, и который обманом забирает у Роберта Крафта перстень победителя Супербоула, при этом исследовательница изумлена той очевидной ловкостью, с которой Путину удалось обвести вокруг пальца даже такого хитрого человека, как Березовский. В отличие от Хинштейна, который воздает должное шпионской подготовке Путина и его таланту делать из врагов друзей, Гессен предполагает, что в основе раздвоения личности президента лежит недуг вроде древнего проклятия оборотней:

Плеонексия — ненасытное желание иметь то, что по праву принадлежит другим. Если Путин подвержен неконтролируемым желаниям, не в этом ли причины его явного раздвоения личности? Не компенсирует ли он данное расстройство, создавая имидж честного и неподкупного служителя народа? [Gessen 2012: 259].

Во время захвата террористами школы в Беслане Путин именно в силу личностных особенностей не смог принять правильное решение — вступить в переговоры с террористами, чьи требования, по утверждению Гессен, «были до смешного простыми, и их

исполнение позволило бы, вероятно, освободить всех заложников». Но нежелание отступить ни на йоту от позиции силы было неприемлемо для властного Путина: «террористы требовали, чтобы Путин пошел наперекор своей натуре» [Там же: 208]. Изобличающие Путина заявления по поводу теракта, сделанные на телевидении и в прессе бывшим медиамагнатом В. А. Гусинским, содержат элементы дискурса разоблачения эпохи Большого террора: «Миф о Путине как о президенте, который защищает реформы, демократию, свободу слова и так далее, теперь стал достоянием прошлого, — дерзко заявил Гусинский в начале июня. — Его действия разоблачают его, показывая его истинное лицо»⁴⁴. Журналистка Н. П. Геворкян и академик РАН В. В. Иванов были свидетелями того, как Путин сбросил маски при упоминании имен А. М. Бабицкого и Ходорковского: когда Иванов назвал фамилию олигарха, Путин «позеленел», и ученый увидел перед собой «страшного, кровавого человека»⁴⁵. После этого разговора с Путиным Иванов приходит к выводу, что это не просто бандит наподобие Сталина, это «человек без человеческих чувств»; у него только к собаке есть «человеческие чувства»⁴⁶. Только оборотень может пробудить звериную сущность суверена, и при упоминании Ходорковского Путин проявляет свое истинное «я»: «Когда он говорит о Ходорковском, он не сдерживает ни эмоций, ни агрессии. Как еще объяснить беспрецедентные, непропорциональные и оскорбительные меры контроля в отношении Ходорковского?»⁴⁷ В одном из интервью Путин заявил, что на руках Ходорковского кровь пяти человек, убитых по

⁴⁴ Хоффман Д. Олигархи: богатство и власть в новой России. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=218341> (дата обращения: 11.02.2022).

⁴⁵ Альбац Е. Если они испугаются, то начнут делать необратимые вещи // Новое время. 2012. 14 мая. URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/119490/> (дата обращения: 11.02.2022).

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Людмила Улицкая рассказала о своей переписке с Ходорковским // NEWSru.com [интернет-ресурс]. 2011. 27 окт. URL: <https://www.newsru.com/russia/27oct2011/hodork.html> (дата обращения: 11.02.2022).

заказу ЮКОСа, и этим президент подвергает бывшего олигарха кровавому навету, который был нередким мотивом в медийных репрезентациях показательных процессов⁴⁸.

Поскольку сюжет о «человеке священном» строится вокруг небольшого числа широко известных личностей (или хоть сколько-нибудь известных), такие медийные персонажи, как Ходорковский и Березовский, через своих апологетов и сторонников, выражающих их точку зрения, «конкурируют» за статус главной жертвы Путина. Из этих двух олигархов Улицкая безоговорочно отдает предпочтение Ходорковскому, поскольку у него, в отличие от Березовского, нет «своей цены»⁴⁹. В свою очередь, Гольдфарб, давний друг Березовского, обвиняет Ходорковского в спонсировании КПРФ, и не из любви к инакомыслию, а чтобы подстраховаться на случай победы коммунистов. А вот Березовский в глазах Гольдфарба — архитектор мира с Чечней; герой, который оживил предвыборную команду Ельцина на выборах 1996 года и тем самым спас Россию от коммунистов; и мученик, бросивший вызов путинской тирании [Гольдфарб 2013].

Гольдфарб утверждает, что благодаря личностям трех участников психологического треугольника Саша — Володя — Борис взаимоотношения в нем тянули на шекспировский уровень, в них было место и верности, и предательству, и мести [Там же]. В самоубийстве Березовского Гольдфарб обвиняет британскую судью, которая занималась иском «Березовский против Абрамовича» о праве собственности на российскую нефтяную компанию, при этом Гольдфарб цитирует слова одного из персонажей детектива Дж. ле Карре «Our Kind of Traitor / Предатель нашего толка», недалекого отмывателя денег по имени Дима, человека с истинно русской душой: «Вы — английские джентльмены! Прошу вас!

⁴⁸ «Путин: у Ходорковского руки в крови» // Грани [сайт]. 2010. 7 сент. URL: <http://grani.ru/Politics/Russia/yukos/m.181431.html> (в настоящий момент ресурс недоступен).

⁴⁹ Шевелев М. Улицкая: «Подлинный соперник Ходорковского — Путин» // Радио Свобода [сайт]. 2009. 11 окт. URL: <https://www.svoboda.org/a/1820056.html> (дата обращения: 06.02.2022).

Вы — объективность и закон! Вы чисты! Вы тоже не будете сомневаться в Диме!» [Le Carre 2010: 147]. По-видимому, в шпионских детективах британских авторов олигархи питают слабость к Англии и считают ее эталоном «объективности и законности». Гольдфарб объясняет решение Березовского не заявлять отвод судьбе в его тяжбе с Абрамовичем верой Березовского в «английскость» судьи:

Борис, безусловно, должен был заявить ей отвод... В начале слушаний она объявила о конфликте интересов — ее сын был высокооплачиваемым юристом в команде Абрамовича. Но Борис сказал: «Она — английская леди. Объективность и справедливость и есть английскость». <...> И не стал заявлять отвод. В результате закон и правда оказались по разные стороны ее вердикта. <...> Для него было невыносимо ощущение, что англичане, которых олицетворяла дама в судейской мантии, его отвергли [Гольдфарб 2013].

Еще одна статья, опубликованная в журнале «Форбс», следует логике, согласно которой Березовский — жертва, и говорит о нем как о «настоящем борце», человеке, «безумно влюбленном в жизнь», о романтике с разбитым сердцем, который умер от разочарования. Буквальная интерпретация культурных смыслов и установок, которая находит выражение в письмах Улицкой к Ходорковскому и Ходорковского к Стругацкому; в книгах Хинштейна и Ольбика, где Путин примитивно изображен героем боевика; в статье Гольдфарба, где Путин — шекспировский герой; и в других источниках, свидетельствует о глубоком взаимном проникновении массовой культуры и художественной литературы, и в этих условиях именно интеллигенция, как никто другой, подвержена влиянию предрассудков и культурных стереотипов.

Пытаясь развенчать миф о Ходорковском как о главном мученике современной России, Гольдфарб объясняет в полемике с читателями, развернувшейся в комментариях после статьи, что особой заслугой Ходорковского в том, что именно он из всех олигархов оказался на скамье подсудимых, не было:

То, что на этом месте оказался МБХ [Ходорковский], — историческая случайность. <...> Но ведь задача власти состояла вовсе не в том, чтобы посадить наиболее достойного, а в том, чтобы обозначить новый политический имидж Путина — борца с олигархами за народ. Для этого к ногам черни необходимо было бросить голову богатого еврея, не важно кого [Там же].

Отказ Гольдфарба придавать символический смысл злоключениям Ходорковского согласуется с позицией Б. Ариса, который очень негативно оценивает деловые методы Ходорковского в начале деловой карьеры в качестве главы ЮКОСа. Тон Ариса исключительно деловой, и он не готов интерпретировать арест и заключение Ходорковского с позиций мученического сюжета. К примеру сказать, он убежден, что не борьба с коррупцией во власти, а разногласия вокруг трубопровода, ведущего в Китай, послужили истинным поводом для конфликта между Ходорковским и Путиным. Но даже при таком развороте Арис, рассуждая об изменениях во внешности Ходорковского и признаках его неискренности, не может обойтись без популярных в 1930-е годы метафор, связанных с разоблачением. Такие детали в статье Ариса, как маскировка с помощью одежды и лукавство Ходорковского, странным образом напоминают медийную репрезентацию показательных судебных процессов эпохи Большого террора:

Свою корпоративную карьеру он начал с жутчайших корпоративных злоупотреблений — жутких даже по меркам России середины 1990-х. Но в последующий период Ходорковский заботливо создал себе иной образ, потратив миллионы долларов на услуги лучших юридических фирм, лучшее лоббирование и лучший пиар, существующий в природе, благодаря чему все позабыли о «прежнем Ходорковском» — с усами, в помятом костюме, в больших черных очках, умевшем во мгновение ока до нуля сократить долю прибыли любого инвестора, рискнувшего вложиться в любое его предприятие⁵⁰.

⁵⁰ Арис Б. Ходорковский: как делался миф // Иносми [сайт]. 2010. 8 сент. URL: <https://inosmi.ru/20100908/162765287.html> (дата обращения: 11.02.2022).

Рассуждая по поводу нового имиджа Ходорковского, Арис имеет в виду, что изменения в олигархе были исключительно внешними и своекорыстными. Сдержанность Гольдфарба и Ариса в оценке Ходорковского опровергает миф об олигархе, в котором показана эволюция от преданного делу комсомольца и самоуверенного капиталиста к просветителю и филантропу, остро осознающему неспособность капитализма оградить слабых, каким он изображен, например, в статье «Как менялся Михаил Ходорковский и его взгляды на бизнес, политику и на жизнь», опубликованной в русскоязычном издании журнала «Форбс»⁵¹. В интервью с Арисом Ходорковский не наивный правдолюб, а уверенный в себе, властный человек, который знает себе цену и говорит о себе так: «Я — это все три поколения семьи Ротшильдов в одном. Первое поколение — акулы-грабители, второе занималось наращиванием бизнеса, а третьи стали царственной семьей Америки»⁵². Он не жертва. Он провозглашает себя новой аристократией, что не прибавляет ему популярности в глазах интеллигенции, которая традиционно считает, что унаследовала кодекс поведения и интеллектуальные традиции аристократии, и сама определяет содержание понятия «интеллигентность». Олигарху было бы непросто сойти за своего у интеллигенции, поскольку ее представители терпеть не могут алчных людей. Например, журналист В. В. Белоцерковский считает необходимым принести извинения, перечисляя титулы Ходорковского: «...предприниматель, капиталист, извиняюсь»⁵³. Хотя интеллигентом, как правило, считается культур-

⁵¹ Смирнова Ю., Терентьев И. и др. Как менялся Михаил Ходорковский и его взгляды на бизнес, политику и на жизнь // Forbes. 2011. 23 мая. URL: <https://www.forbes.ru/novosti-photogallery/68174-kak-menyalsya-mihail-hodorkovskiy-i-ego-vzglyady-na-biznes-politiku-i-na> (дата обращения: 01.03.2022).

⁵² Арис Б. Ходорковский: как делался миф // Иносми [сайт]. 2010. 8 сент. URL: <https://inosmi.ru/20100908/162765287.html> (дата обращения: 11.02.2022).

⁵³ Белоцерковский В. Расставание с кумиром // ПолитЭксперт [сайт]. 2014. 23 янв. URL: <https://www.politexpert.org/material.php?id=52E0E8245D098> (дата обращения: 11.02.2022).

ный и начитанный человек, российская интеллигенция часто считает себя закрытым клубом либералов — поборников антиэтатизма.

Ходорковский продолжал разочаровывать интеллигенцию. В одном из интервью, опубликованном после освобождения, в ответ на вопрос, касающийся Северного Кавказа, Ходорковский говорит, что пошел бы воевать за эту территорию⁵⁴. Белоцерковский в своей статье с выразительным заголовком «Расставание с кумиром» называет Ходорковского империалистом за то, что тот считает «приоритетом сохранение территориальной целостности России»:

«Если вопрос стоит так: отделение Северного Кавказа или война — значит, война, — сказал Ходорковский. — Если конкретно спросить у меня лично, пойду ли я воевать, — пойду. За Северный Кавказ. Это наша земля, мы ее завоевали. Нет на сегодняшний день в мире незавоеванной земли. Вот Северный Кавказ завоеван нами»⁵⁵.

Благоприятная оценка Путина Ходорковским, которая была высказана как-то по-товарищески, вызывает недоумение Белоцерковского, и он задается вопросом, что заставило бывшего заключенного хвалить «смелое» решение Путина начать Вторую чеченскую войну накануне своих первых президентских выборов, ведь это шаг, в котором, как правило, усматривают цинизм и который мог оказаться контрпродуктивным в контексте предвыборной борьбы Путина. В еще одной беседе с прессой, состоявшейся после освобождения, Ходорковский утверждает, что «Путин человек умный, для него судьба страны важнее собственной карьеры», поэтому Путин не ввяжется в войну, даже «если она станет единственным условием его дальнейшего пребывания

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Белоцерковский Б. Расставание с кумиром // ПолитЭксперт [сайт]. 2014. 23 янв. URL: <https://www.politexpert.org/material.php?id=52E0E8245D098> (дата обращения: 11.02.2022).

у власти»⁵⁶. Не видя никакой выгоды для Ходорковского лично в таких хвалебных высказываниях, журналист приходит к выводу, что Ходорковский и Путин одинаковы по своей «психоструктуре» — оба тяготеют к авторитарному типу правления. Если Стругацкий называет Ходорковского оптимистом, поскольку тот уверен, что «власти предрержащие управляются своим *ratio*» и беспокоятся не только об удержании власти, то Белоцерковский горько разочарован в отказе Ходорковского быть пророком интеллигенции и заносит его в лагерь «врагов»: «Ведь Ходорковский знал, как верят в него очень многие люди в стране, и вот, выйдя на свободу, одним ударом разрушил надежды на него»⁵⁷. После отказа Ходорковского стать поборником политической программы интеллигенции Белоцерковский практически готов признать, что освобождение Ходорковского было ошибкой.

Уподобление олигархов оборотням и врагам народа в медиа и массовой культуре, а также установление параллелей между судом над Ходорковским и показательными процессами заставляют нас задаться вопросом: почему финансовые преступления заслуживают столько внимания и приравниваются к измене и вероломству? По-видимому, существует прямая причинно-следственная связь между этим явлением дискурса и плачевным экономическим состоянием, в котором оказалось большинство русских в 1990-х годах, а также с представлением о том, что олигархи разорили государство, и, следовательно, сам народ. Прицая приверженность олигархов ложным ценностям, интеллигенция в той или иной мере консолидируется с настроениями всего российского общества. Отвечая на вопросы инвесторов, обеспокоенных высокой ценой, которую приходится платить за

⁵⁶ Жарова В. Михаил Ходорковский: «Путин очень умный, и что бы я о нем ни думал, для него судьба страны важнее собственной карьеры» // Собеседник [сайт]. 2014. 6 янв. URL: Михаил Ходорковский: «Путин очень умный, и что бы я о нем ни думал, для него судьба страны важнее собственной карьеры» — Собеседник (sobesednik.ru) (дата обращения: 11.02.2022).

⁵⁷ Белоцерковский Б. Расставание с кумиром // ПолитЭксперт [сайт]. 2014. 23 янв. URL: <https://www.politexpert.org/material.php?id=52E0E8245D098> (дата обращения: 11.02.2022).

ведение бизнеса в России, премьер Д. А. Медведев сравнивает Ходорковского с Бернардом Мэйдоффом, хотя их обвиняли в разных финансовых преступлениях⁵⁸. Кажется, что данная аналогия — это всего лишь циничная попытка нивелировать важные различия, а потому она не заслуживает внимания, но между названными персонажами все же есть связь. Схема с финансовой пирамидой Мэйдоффа была предательством по отношению к вкладчикам. Равно как и действия олигархов в 1990-е годы тоже до сих пор расцениваются в российском обществе как вероломство.

Общественный настрой против олигархов находит отражение в статье Г. Неяскина, где автор объясняет суть роковой тяжбы между Березовским и Абрамовичем, которая, возможно, поставила точку в карьере и жизни Березовского, став поводом для его самоубийства. Процесс изображен в комическом ключе как тяжба двух коррупционеров, стремящихся обогнать друг друга⁵⁹. В комментариях читателей по поводу переписки Улицкой и Ходорковского, читательница по имени Татьяна называет Ходорковского вором и не соглашается с предложением интеллигенции присвоить ему мученический венец: «Бандита сделали человеком года. Правовой нигилизм, в который все глубже погружается страна... Да это ж ваши пенсии отнял Ходорковский... ваши детские сады... ваши пособия... За кого вы? Опомнитесь...»⁶⁰. В фильме П. Лунгина «Олигарх» есть такая сцена: когда главный герой Платон Маковский, олигарх, инсценировав свою смерть, пьет водку на собственной могиле, его избивает милицейский

⁵⁸ Ходорковский не помеха: Медведев призвал иностранцев вкладываться в Россию // Lenta.ru [сайт]. 2011. 27 янв. URL: <https://lenta.ru/articles/2011/01/27/climat/> (дата обращения: 11.02.2022).

⁵⁹ Неякин Г. Березовский против Абрамовича: кто владел «Сибнефтью»? // Republic. 2011. 5 окт. URL: <http://uhhan.ru/news/2011-10-10-4694> (дата обращения: 11.02.2022).

⁶⁰ Людмила Улицкая — Михаил Ходорковский: переписка. Татьяна. Комментарий. 2011. 4 янв. URL: <https://newslab.ru/forum/theme/74384> (дата обращения: 01.03.2022).

патруль за то, что тот похож на «мертвого» олигарха⁶¹. Московский пенсионер, работающий на стройке, осуждает решение Путина помиловать Ходорковского и винит бывшего олигарха в том, что не может выйти на пенсию:

Ходорковский должен оставаться в тюрьме... Он вор. Некоторые съедают один соленый огурец в день, а другие жируют... я до сих пор работаю, а что еще мне делать? На мою пенсию не проживешь. Они [олигархи] украли все после распада Советского Союза. В советское время мы жили гораздо лучше⁶².

Если для интеллигенции Ходорковский — «человек священный», то сценарий, в котором финансовые преступления олигархов привели к опустошению казны государства, указывают на другую жертву — народ. Подобные обвинения, возможно, покажутся несправедливыми и огульными, учитывая, что даже финансовые эксперты, не испытывающие симпатии к Ходорковскому, как правило, признают, что в результате незаконных действий Ходорковского не простые россияне, а миноритарные инвесторы, такие как К. Дарт, понесли убытки. Кроме того, при Путине олигархи, привлеченные к решению государственных задач, отказались от собственных политических проектов, но продолжали пользоваться финансовыми преимуществами и воровать из казны под прикрытием государственных институтов.

Репрезентация Ходорковского как «человека священного» и интеллигента-мученика конкурирует с прочими нарративами массовой культуры, в которых герой националистического боевика, Путин или народ в целом являются наиболее яркими участниками современного исторического процесса в России. Кроме того, постсоветский культурный нарратив тяготеет к крайностям и масштабным олицетворениям: Путин — это Россия,

⁶¹ Драма, криминал. Реж. П. Лунгин. 2002.

⁶² Tétrault-Farber G. Ordinary Russians React to Khodorkovsky's Release // Moscow Times. 2013. December, 23. URL: Ordinary Russians React to Khodorkovsky's Release — The Moscow Times (дата обращения: 11.02.2022).

которая испытывает ностальгию по советскому прошлому; Березовский — воплощение зла; Ходорковский — жертва. С другой стороны, Россия, как правило, отказывается от своих героев в тот момент, когда они перестают быть мучениками, — именно так можно объяснить малозначимую роль или вовсе несостоятельность Ходорковского, Солженицына и подобных им в политической деятельности, последовавшей за освобождением из лагеря. Культ героя-мученика в настоящее время усиливается антизападной пропагандой, которая, возможно, оправдывает ужесточение позиции в отношении Украины. Чтобы преодолеть влияние этого дискурса агрессивной виктимности, необходимо строить общественную дискуссию на иных основаниях и наполнять медийное пространство положительными символами. Ведущая роль в этом процессе должна принадлежать интеллигенции.

Заключение

Целью автора было ознакомить читателя с несколькими подробными целевыми исследованиями жертвенного сюжета, сделав упор на риторические, образные и нарративные аспекты этого явления. Так я хотела продемонстрировать траекторию жертвенного топоса, который продолжает играть роль центра гравитации для различных нарративов. Сегодня жертвенный дискурс, создающий образ героя-мученика, больше не является прерогативой исключительно официального дискурса: интеллигенция, массовая культура — в форме ток-шоу, форумов, флеш-мобов, — а также государственные деятели время от времени заимствуют выразительные средства этого сюжета. Превью образцы героического поведения становятся поводом для общественной дискуссии, и возникают новые мученики.

Один из последних наиболее ярких примеров жертвенного дискурса обнаруживается в телевизионном сюжете, который вышел в июле 2014 года на государственном Первом канале. В нем идет речь о распытии ребенка солдатами наступающей украинской армии в Славянске (Восточная Украина). События произошли в контексте недавнего конфликта Украины с сепаратистами Донецкой народной республики¹. В видеосюжете свидетельница Галина Пышняк описывает сцену, знакомую нам по военным нарративам о казни пленных партизан: жителей

¹ Беженка из Славянска вспоминает, как при ней казнили маленького сына и жену ополченца. Интервью с Юлией Чумаковой. Первый канал. 2014. 12 июля. https://www.1tv.ru/news/2014-07-12/37175-bezhenka_iz_slavyanska_vspominaet_kak_pri_ney_kaznili_malenkogo_syna_i_zhenu_opolchentsa (дата обращения: 01.03.2022).

города стоняют на площадь и заставляют наблюдать кровавую расправу над ребенком. Видеосюжет подвергся широкой критике и объявлен фейком; даже Первый канал в конечном итоге был вынужден признать, что не располагает фактическими данными, доказывающими, что это ужасающее событие действительно имело место². Интересным аспектом этой истории о ребенке является то, что она, с одной стороны, напоминает, а с другой стороны, отличается от канонов изображения мученичества в нарративах о Великой Отечественной войне. Как и они, эта история призвана направить гнев на врага (Украину) и сплотить российскую общественность вокруг фигуры мученика. Метод казни и его вуайеристическая составляющая указывают на то, что сюжет должен был привести к появлению мученического нарратива наподобие историй о героях Великой Отечественной войны, но с явным религиозным содержанием, и рассказ свидетельницы содержит ряд прямых отсылок к злодеяниям немцев на советской территории. Она называет совершителей этого преступления правнуками украинских коллаборационистов, сотрудничавших с нацистами, и ее заявление о том, что она бы присоединилась к повстанцам, если бы не дети, звучит как своего рода завуалированный призыв к зрителям Первого канала присоединиться к борьбе, поскольку нежелание российского правительства вмешиваться в эту ситуацию было общеизвестным:

Если бы не дети, я бы взяла сама оружие и пошла в ополчение. Это не украинская армия, это не освободители, это твари. Они когда вошли в город, там ни одного ополченца не было. Они стреляли по городу. Мародерством занимались. У нас рассказывали бабушки старые, фашисты так не делали. Это группа СС «Галичина». Они местные. Они над местными издевались. Жен насиловали и детей убивали. И все это восстали их правнуки. Возродились обратно.

² Российское ТВ признало, что сюжет про распятого мальчика на Донбассе — фейк // Независимое бюро новостей. 2014. 22 дек. URL: <http://nbnews.com.ua/ru/news/139341/> (в настоящий момент ресурс недоступен).

В контексте присоединения Крыма российские медиа часто придавали нелегитимный характер действиям украинской армии, сравнивая ее с нацистами. На заре этого конфликта активно обсуждали исторические примеры сотрудничества между украинцами и нацистами во время Великой Отечественной войны, а участие праворадикальных групп в Оранжевой революции тогда вызвало огромную волну антиукраинских настроений. Такие слова Галины, как «восстали» и «возродились», которые относятся к участникам расправы, изображают их преемниками коллаборационистов, сотрудничавших с нацистами во время Великой Отечественной войны, и актуализируют зловещие образы, поскольку буквально означают «возвращение из мертвых». Недавно М. Н. Эпштейн и В. И. Барышников уже писали о постсоветском культе смерти, а М. Н. Липовецкий и А. М. Эткинд — о «возвращении репрессированных», тем не менее трудно избежать впечатления, что обращение Галины к теме сверхъестественного является невольным следствием попыток возродить сталинский жертвенный дискурс³.

С другой стороны, упоминание кровного родства всех людей в конце видеосюжета является современным новшеством жертвенного нарратива и свидетельствует о попытке определить российскую идентичность в постсоветский период. На ломаном русском Галина акцентирует внимание на иностранном вмешательстве в дела славянских народов, с одной стороны, и отказе российских вооруженных сил принять участие в вооруженном конфликте — с другой. Ее призыв к «братской любви» между людьми «одной крови» в контексте ужасов, которые она, по ее словам, пережила, добавляет этой ситуации элемент фарса:

³ Эпштейн М. Некрократия // Сноб. 2016. 22 мая. URL: <https://snob.ru/profile/27356/blog/108729> (дата обращения: 14.02.2022); Эпштейн М. Закон мертвецов // Сноб. 2016. 21 мая. URL: <https://snob.ru/profile/27356/blog/108702/> (дата обращения: 14.02.2022); Барышников В. Они любить умеют только мертвых // Радио Свобода. 2016. 16 дек. URL: <https://www.svoboda.org/a/28178789.html> (дата обращения: 14.02.2022); [Липовецкий, Эткинд 2008].

Дайте нам свободу. Русских нету. Русские не воюют. Это обычные работяги — шахтеры-труженики восстали, потому что уже все. Сколько можно кровь есть из человека. Мы все одной крови. Не надо делить нас. Да, есть и среди нас плохие люди. Я не скажу, что все едины, но мы люди. Всегда надо не войной идти, а договариваться словом. А слово доброе всегда побеждает.

Подробности расправы не могли не вызвать возмущения, примером которого служит реакция философа-националиста А. Г. Дугина, высказавшегося на своей странице в Facebook. Он предпосылает несколько иную версию истории с распятием ребенка риторическим вопросом: «Славянск заняли звери. Мы видим эскалацию геноцида, и мы не должны «убивать, убивать, убивать» этих тварей? Мы уверены?»⁴

Открытый дискурс насилия Дугина можно противопоставить бесхитростному призыву к «братской любви» в конце интервью Галины, который, казалось бы, почти буквально заимствован из популярного ролика на YouTube-канале «Не ходи на войну, Обама!» Лены Василек. В нем пожилая женщина в народном костюме, называющая себя «простой бабушкой», сидит за накрытым столом перед самоваром и декламирует стихотворение, а за кадром звучит мотив «Во поле береза стояла»⁵. В стихотворной форме она просит президента Обаму отказаться от сотрудничества с фашистами-бандеровцами на Украине, помириться с Володей (Путиным) и приехать к ней в гости в Оренбургскую область, где она напечет ему блинов, познакомит с местным батюшкой и вместе они помолятся за Америку. Уют и очарование этого видеоролика создают неподходящий контекст для метафор насилия. Как и рассказ Галины, стихотворение изображает врага

⁴ Дугин А. Facebook. Комментарий. URL: <https://www.facebook.com/alexandr.dugin/https://www.facebook.com/alexandr.dugin/posts/81161556884885> (в настоящий момент ресурс недоступен).

⁵ Лена Василек. Не ходи на войну, Обама! Видеоролик на YouTube-канале. 2014. 8 апр. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KQ2TmOpD5UM> (дата обращения: 14.02.2022).

(на этот раз — Америку) вампиром: «Что ж вы, милые, не уйметсяя? // Вы же кровью чужой захлебнетесь!» Гротескный эффект создается благодаря столкновению жанра сказа и дискурса насилия в одном видеоролике («Бесы в голову вам закралися, // Только русскими ты и подавишься!»). Такой прием напоминает позднесоветский жанр «другой прозы», использованный, например, в рассказе В. В. Ерофеева «Попугайчик», действие которого происходит на Руси в Средние века: в квазинародном стиле, используя речевые формулы уважения и почтения, палач пишет письмо отцу замученного мальчика. Абсурдность подобного стиля кажется более логичной в контексте конфликта России с Западом, который раскручивается в государственных медиа с помощью метафор насилия, которые были в ходу во время Великой Отечественной войны. Кроме того, по-видимому, выбор в качестве персонажа бабушки, которая, рассказывая о собственном опыте войны, придает достоверности сравнению украинских «фашистов» с немецкими, уже стал общим местом в государственных медиа:

Ты с бандерами осторожнее,
Я знакома с этими рожами.
Как в деревню они заявлялися,
Убивать никого не стеснялися!

Итак, бабушки выступают с такими зловещими призывами к миру, а что же дедушки? Они участвуют в гораздо более запоминающемся мероприятии, которое стало известно как публичная акция «Бессмертный полк» и которое проводится при содействии правительства.

9 мая 2016 года интернет-ресурс NEWSru.com сообщил, что президент Путин возглавил шествие «Бессмертного полка». Он нес портрет своего отца, участника Великой Отечественной войны. Вместе с ним был мэр Москвы, ветераны и представители общественности. Это мероприятие транслировалось по телевидению в прямом эфире, репортаж включал интервью со случайными участниками парада, которые рассказывали истории

о подвигах своих родственников⁶. В статье подчеркивалось, что мероприятие было хорошо организовано, шествие сопровождали многочисленные пожарные, медики, люди могли даже отведать «солдатской каши», остановившись у полевых кухонь, развернутых на пути шествия. Был приведен список многочисленных городов в РФ и за рубежом, где прошли аналогичные шествия, и все это напоминало репортажи о Первомайском параде и о других национальных праздниках на советском телевидении. Как демонстрирует акция «Бессмертный полк», нынешнее российское правительство не только возрождает культ Великой Отечественной войны, но и использует жертвенный дискурс, который зародился в медийных репрезентациях этой войны, в качестве инструмента воспитания патриотизма и самоидентификации с прошлым страны.

Еще один курьезный случай, свидетельствующий о тенденции изображать Великую Отечественную войну как центральное событие национального самосознания, произошел летом 2016 года, когда во время конференции «Вера и дела: социальная ответственность бизнеса во время кризиса» А. И. Агеев, директор Института экономических стратегий РАН предложил дать избирательное право 27 миллионам советских граждан, погибшим во время Великой Отечественной войны⁷. Статья, опубликованная в интернет-газете «Фонтанка.ru», сообщает о желании чиновника использовать память о войне как средство единения российского общества, чтобы погибшие смогли бы влиять на текущие дела в стране, к спасению которой они имели непосредственное отношение. Агеев также говорит, что право голоса должны получить сразу несколько предыдущих поколений, а не только те, кто погиб в войне, потому что события в стране явля-

⁶ Акция «Бессмертный полк» прошла в городах РФ и за рубежом // NEWSru.com [интернет-ресурс]. 2016. 9 мая. URL: https://www.newsru.com/russia/09may2016/pol_k_2.html (дата обращения: 14.02.2022).

⁷ На конференции, профинансированной Смольным, предложили дать избирательное право погибшим в войне // Фонтанка. 2016. 20 мая. URL: <https://www.fontanka.ru/2016/05/20/093/> (дата обращения: 01.03.2022).

ются продолжением их собственной жизни. Семьи могли бы голосовать за погибших, наподобие того, как они участвовали в акции «Бессмертный полк». Тот факт, что конференция состоялась в Александро-Невской лавре в Санкт-Петербурге, диссонирует с экономическим характером деятельности оратора и неоязыческой темой почитания предков. Может показаться, что Агеев позаимствовал некоторые элементы утопии о воскрешении мертвых с помощью силы науки у религиозного философа XIX века Н. Ф. Федорова, однако эти проекты имеют в виду разные цели. В отличие от Федорова, который мечтал заселить другие планеты воскрешенными предками, Агеев хочет, чтобы они заменили нынешнее российское население или, по крайней мере, заявили о своей точке зрения в избирательной будке. Вместо неохристианской утопии Федорова, который хотел, чтобы все жили вечно, победив «врага всех смертных», Агеев хочет приумножить ряды мертвых, мобилизовав бессмертный полк, чтобы вести новые войны от имени России [Masing-Delie 1992: 84].

Кроме того, стоит отметить, что умершие дедушки, так же как и современные дети, ставшие жертвами приемных семей, представляют собой наиболее уязвимых членов общества, поэтому к ним удобно апеллировать в антизападной пропаганде. Начиная с 2011 года российские государственные СМИ неоднократно сообщали о ситуации Ирины Бергсет, россиянки, которая вышла замуж за норвежца благодаря сайту знакомств, но затем развелась с ним. Она утверждает, что норвежские органы опеки передали отцу ее младшего сына, а он наряжает мальчика «в костюм Путина» и совершает над ним сексуальное надругательство. Данный нарратив виктимизации вписывается в два центральных направления политического дискурса: предполагаемую популяризацию гомосексуальных связей на Западе, которую российские СМИ часто приравнивают к педофилии, и споры вокруг трагической гибели российских детей, усыновленных иностранными семьями. Обе темы оказали влияние на общественное мнение, которое сложилось в пользу закона, запрещающего усыновление

американцами российских детей и подписанного Путиным в декабре 2012 года, а также закона, запрещающего пропаганду нетрадиционных сексуальных отношений среди несовершеннолетних и подписанного в июне 2013 года⁸. Закон против усыновления сирот иностранными гражданами, названный по имени маленького россиянина, который погиб, будучи под присмотром своего приемного американского отца, также получил известность как «закон подлецов», поскольку, как многие считают, он имел политическую подоплеку. Действительно, закон, который запрещал американцам усыновлять российских детей, также включал в себя перечень американских граждан, которым запрещалось вести бизнес в России. Закон, принятый в условиях общей тенденции отдаления от Запада, также был ответом Конгрессу США, который принял «закон Магнитского» в качестве карательной меры против российских чиновников, подозреваемых в причастности к пыткам и гибели заключенного под стражу юриста, борца с налоговым мошенничеством и коррупцией.

История Ирины Бергсет о надругательстве над ее ребенком за рубежом вписывается в нарратив об опасностях усыновления российских сирот гражданами западных стран. Несколько случаев жестокого обращения с российскими детьми со стороны их приемных американских родителей получили широкое освещение в российской прессе и вызвали негодование в обществе, а в отношениях между Россией и США постепенно возникли настроения, напоминающие холодную войну. В государственных медиа сюжеты, направленные против усыновления, имели ярко выраженный ксенофобский оттенок; даже Патриарх высказал мнение, что дети, усыновленные иностранными семьями, не смогут приобщиться к своей вере:

⁸ Путин подписал «Закон Димы Яковлева» // РИА-Новости. 2012. 28 дек. URL: <https://ria.ru/20121228/916594863.html> (дата обращения: 14.02.2022); Президент РФ подписал закон о запрете пропаганды гомосексуализма среди несовершеннолетних // Гарант. 2013. 1 июля. URL: <https://www.garant.ru/news/481391/> (дата обращения: 14.02.2022).

Дети должны жить на исторической Родине, тем более что мы все видим изменение этой жизни к лучшему. Воспитание ребенка по православным канонам на исторической Родине — это, несомненно, положительный шаг государственной машины на пути развития православия в России⁹.

Более того, дискурс, направленный против усыновления, рассматривает передачу российских детей иностранным родителям как нарушение российской суверенности и разбазаривание собственных ресурсов в условиях снижающейся численности населения.

Шокирующий дискурс об издевательствах над детьми порождает острое ощущение несправедливости, показывая чудовищное безразличие американских судов к судьбе российских сирот. В статье А. Гасюка «Фатальные родители», опубликованной в «Российской газете», названы имена и фамилии российских детей, погибших в американских семьях, приводятся подробности жестокого обращения. В статье отмечается, что американское правосудие не спешит покарать виновников¹⁰. Еще одна статья, опубликованная на интернет-ресурсе NEWSru.com, утверждает, что американцы только через шесть лет сообщили российским властям об убийстве российского ребенка приемным американским отцом, и рассказывает об «опасной тенденции» американских судов выносить таким родителям оправдательный приговор¹¹. Еще одна статья на том же портале сообщает об «избирательности американского правосудия»: суд приговорил российского пилота Константина Ярошенко, согласившегося взять на борт наркотики, к 20 годам тюремного заключения, а родителям, убившим

⁹ Патриарх Кирилл поддержал поправки к «Закону Димы Яковлева» // Ридус. 2012. 18 дек. URL: <https://www.ridus.ru/news/59477.html> (дата обращения: 14.02.2022).

¹⁰ Гасюк А. Фатальные родители // Российская газета. 2012. 21 дек. URL: <https://rg.ru/2012/12/21/deti.html> (дата обращения: 01.03.2022).

¹¹ Американского «папу», обвиненного в убийстве, не стали наказывать за гибель мальчика из России // NEWSru.com [интернет-ресурс]. 2011. 2 дек. URL: <https://www.newsru.com/world/02dec2011/distra19.html> (дата обращения: 14.02.2022).

приемного ребенка, вынес наказание «в виде условного лишения свободы»¹². Наиболее показательной в этом отношении была история о российском ребенке, чья американская мать посадила его в самолет, направляющийся в Москву. При нем была записка, объясняющая, что усыновление было ошибкой¹³. Шок, который вызвала эта история в России, говорит о том, что в обществе накопилось чувство обиды по отношению к Западу за несправедливое отношение и отсутствие внимания. Очевидно, что, помимо восстановления суверенности и политической независимости после потери страной международного престижа вследствие краха Советского Союза, освещение в медиа двух законов, касающихся детей, самым непосредственным образом связано с российской идентичностью. Устанавливая контроль над судьбой российских детей и процессом их воспитания, Россия, по сути, возвращает себе роль родителя.

Сохранение имиджа России как исторической семьи, возможно, объясняет недавние попытки министра культуры России В. Р. Мединского отстаивать героическое наследие Великой Отечественной войны с помощью традиционных приемов советской риторики. Его статья в «Российской газете», опубликованная в октябре 2016 года, нацелена на отбор релевантной информации, связанной со знаменитыми 28 панфиловцами, погибшими в танковом бою в ноябре 1941 года¹⁴. Отвечая на критику по поводу неточностей в сюжете нового фильма «28 панфиловцев», снятого в том же году режиссером А. Шальопой, он утверждает, что, не-

¹² Американские супруги получили реальные сроки за непреднамеренное убийство Вани Скоробогатова // NEWSru.com [интернет-ресурс]. 2011. 18 нояб. URL: <https://www.newsru.com/world/18nov2011/vanya.html> (дата обращения: 14.02.2022).

¹³ Усыновленный американцами русский мальчик в одиночку вернулся в Москву с запиской, что не нужен // NEWSru.com [интернет-ресурс]. 2010. 8 апр. URL: <https://www.newsru.com/russia/08apr2010/justin.html>.<http://www.newsru.com/russia/08apr2010/justin.html> (дата обращения: 14.02.2022).

¹⁴ Мединский В. 28! Им, 28-ми, поименно каждому, мы все сегодня — обязаны нашей жизнью // Российская газета. 2016. 5 окт. URL: <https://rg.ru/2016/10/05/medinskij-im-28-panfilovcam-my-segodnia-obiazany-nashej-zhizniu.html> (дата обращения: 14.02.2022).

смотря на некоторые фактические неточности в оригинальной статье 1941 года, опубликованной в газете «Красная звезда», бой действительно имел место и в нем были уничтожены немецкие танки. Сообщив в статье свои научные регалии доктора исторических наук и профессора, Мединский заканчивает свою статью совсем уж ненаучными выводами:

Правда в том, что в тот самый миг, когда упал, сраженный пулей или осколком, первый боец, держащий в своем сердце, как пример — как надо Родину защищать, — подвиг 28 панфиловцев, эта красивая легенда перестала быть легендой. И правда в том, что все ее ниспровергатели стали врагами и этого бойца, и миллионов других погибших, для которых память 28 была свята¹⁵.

Таким образом, его заявление, по сути, отстаивает роль жертвенного дискурса, создающего национальные легенды, в воспитании патриотизма. Следуя канонам этого дискурса, Мединский сопровождает свой призыв к почитанию героев инвективами, направленными против воспринимаемого врага:

Что же до сегодняшних ниспровергателей... Не будем наивными, за ними стоит тонкий расчет: доказав несостоятельность истории 28-ми, равно как и подвига Зои Космодемьянской, Александра Матросова, Николая Гастелло, возможно поставить под сомнение не только нашу пропаганду в годы Великой Отечественной, но и весь смысл жертвенной борьбы советского народа за свою Родину¹⁶.

Обратившись к советскому героическому нарративу, министр становится заложником насилия, неотъемлемого от него, и называет «кончеными мразями» тех, кто сомневается в подвиге 28 панфиловцев¹⁷. Энтузиазм министра разделила группа оставшихся в живых ветеранов-панфиловцев, которые приняли его

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Мединский сравнил 28 панфиловцев с 300 спартакцами // Lenta. 2016. 4 окт. URL: <https://lenta.ru/news/2016/10/04/medin> (дата обращения: 14.02.2022).

в свои ряды, назвав «единомышленником и защитником»¹⁸. Более того, режиссер фильма А. Шальопа получил премию Российского военно-исторического общества «За верность исторической правде»¹⁹. Парадоксально то, что премия присуждается фильму исключительно за верность советскому мифу, который опровергается различными историческими документами и не соответствует исторической действительности. Вновь правительство, действуя через подчиненную организацию, вознаграждает поборников специфической правды, святость которой подкрепляется примерами героического самопожертвования.

Желание Мединского подчеркнуть подвиги погибших героев войны так же очевидно из его заявления о том, что Зоя Космодемьянская была святой и что «относиться к ее жизни можно только как к житию святых», то есть с верой. Воздавая дань памяти партизанке, погибшей от рук нацистов в деревне Петрищево, он заметил, что стоило бы снять о ней фильм «Страсти о Зое»: «У нас “Спасти рядового Райана” есть, но никто не пытается спасти разведчицу Космодемьянскую»²⁰. Каламбур Мединского двусмысленен: непонятно, от кого нужно спасать мертвую партизанку.

В ответ на попытки Мединского вдохнуть новую жизнь в истории о героях Великой Отечественной войны сайт The Insider открыл рубрику под названием «Диагноз недели с доктором Бильжо», в которой известный психиатр называет министра культуры 29-м панфиловцем²¹. Более того, А. Г. Бильжо сообща-

¹⁸ Мединского признали почетным ветераном-панфиловцем // Газета. 2016. 9 дек. URL: https://www.gazeta.ru/culture/news/2016/12/09/n_9433127.shtml (дата обращения: 14.02.2022).

¹⁹ Режиссер «28 панфиловцев» получил премию «За верность исторической правде» // Газета. 2016. 8 дек. URL: https://www.gazeta.ru/culture/news/2016/12/08/n_9430403.shtml (дата обращения: 14.02.2022).

²⁰ Мединский назвал Зою Космодемьянскую и 28 панфиловцев святыми // Лента. 2016. 26 нояб. URL: https://lenta.ru/news/2016/11/26/medinskiy_o_kosmodemianskoj/ (дата обращения: 14.02.2022).

²¹ Адамова С. Диагноз недели с доктором Бильжо: Мединский никакой не историк, а 29-й панфиловец и есть // Insider. 2016. 9 дек. URL: <https://theins.ru/opinions/andrej-bilzho/38959><https://theins.ru/opinions/andrej-bilzho/38959> (дата обращения: 14.02.2022).

ет «страшную крамольную вещь, которая взорвет интернет», о психическом расстройстве Зои Космодемьянской. В частности, он заявляет, что ее молчание во время допросов объясняется состоянием мутизма, возникшим на фоне шизофрении. Несмотря на такой диагноз, вызвавший полемику, психиатр считает необходимым сообщить, что он патриот, говорит о себе как о сыне фронтовика, поэтому для Бильжо героическое наследие его отца «более чем свято». При этом он настаивает, что расстройство Зои не отменяет факта ее героизма.

Заявление Бильжо вызвало горячий спор на «Радио Свобода», острота которого свидетельствует о том, что Зоя по-прежнему занимает центральное место в российском менталитете²². Диагноз «мутизм» означает, что именно заболевание, а не героизм, заставило Зою сохранять молчание. А поскольку стиснутые зубы и искусанные губы были символом сопротивления, теория доктора Бильжо поставила под вопрос героизм Зои. Один из участников, В. Рудаков, обвиняет Бильжо в провокации, целью которой было прибавить популярность рубрике «Диагноз недели», и характеризует недавние «гадки» попытки дискредитировать героев войны как ущербную психологию и признак морального разложения общества. Ведущая Е. Рыковцева настроена скептически и приводит слух о том, что Бильжо «предал свою родину и развенчал подвиг Зои», чтобы продлить лицензию своего ресторана в Киеве, но Рудаков отвергает подобную версию и говорит, что доктор совершил «общественное самоубийство», потому что в результате его заявления общество станет приписывать его грехи всей либеральной общественности, чьи взгляды он, по-видимому, выражает. Еще один психолог, И. Шведов, присоединившийся к дискуссии, заявляет, что его тетя росла вместе с Зоей и описывала ее как совершенно нормальную девочку; однако его собственное профессиональное мнение заключается в том, что в результате стресса Зоя вышла из-под собственного контроля

²² Рыковцева Е. Зоя. Подвиг в рамках преступления // Радио Свобода. 2016. 16 дек. URL: <https://www.svoboda.org/a/28180507.html> (дата обращения: 14.02.2022).

и уцепилась за гревший ее идеологический статус. Эта довольно странная дискуссия демонстрирует, что подвиг Зои и сегодня остается животрепещущей темой и что участие психиатров в проверке героев на безумие свидетельствует в пользу центральной значимости самопожертвования в определении нормы — не только в глазах психиатра, но общества в целом.

Иногда глубокое уважение, с которым российское общество относится к жертвам, приводит к «разоблачению» самозванцев, претендующих на роль мучеников. Психолог Л. В. Петрановская отмечает распространенную тенденцию среди пользователей Facebook обвинять в эксгибиционизме женщин, которые приняли участие в социальной акции, посвященной проблеме насилия, #ЯНеБоюсьСказать. Эти обвинения настолько распространены, что Петрановская вынуждена признать возможность злоупотребления темой, хотя она утверждает, что лишь немногие женщины склонны к подобным «истерикам»:

Конечно, есть фактор истерического вовлечения, желания примкнуть к процессу, чтобы тоже выглядеть «интересной жертвой», и за эти дни только ленивый про него не упомянул. Однако количество людей, столь истероидных, чтобы быть готовыми из желания привлечь к себе внимание рассказывать о несуществующих изнасилованиях, в популяции очень невелико, это от силы несколько процентов²³.

Петрановская объясняет феномен отрицания, с которым она столкнулась, читая полемику на Facebook с участницами флешмоба, рассказавшими об изнасилованиях и сексуальном надругательстве над ними, чувством беспомощности и психологической потребностью отгородиться от приговора, который жертвы насилия вынесли российскому обществу. Действительно, вопрос власти в гендерных отношениях — одна из ведущих тем в этой

²³ Петрановская Л. Проверка на вшивость. Людмила Петрановская о флешмобе, который ставит диагноз обществу // Спектр. 2016. 11 июля. URL: <https://spektr.press/proverka-na-vshivost-lyudmila-petranovskaya-o-fleshmobe-kotoryj-stavit-diagnoz-obschestvu/> (дата обращения: 01.03.2022).

дискуссии: мужчины часто говорят о том, что женщины ими манипулируют, пользуясь сексуальностью. Однако очевидно, что, хотя роль жертвы в обществе по-прежнему настолько привлекательна, что заставляет поверить в желание женщины публично сообщать о совершенном над ней насилии, в спасении нуждается только тот, кто приносит себя в жертву ради коллектива, думая, что борется с внешним врагом.

Рассматривая в качестве пропаганды возвращение к сюжету священной жертвы из советского эпоса, которое прослеживается в речи российского министра культуры и государственной пропаганде, оппозиционно настроенная интеллигенция создает собственный пантеон героев — жертв Путина и его окружения. В феврале 2012 года в рамках президентской предвыборной кампании Путин выразил надежду, что оппозиция будет «оставаться в рамках конституционного поля», но также предупредил, что она может прибегнуть к грязным методам, а именно — попытается «грохнуть» кого-то из своих, а затем обвинить в убийстве правительство. Он назвал такую тактику созданием «сакральной жертвы»²⁴. Писатель Д. Л. Быков ответил на это замечание импровизированным стихотворением, в котором в юмористическом ключе предложил версии, кто из выдающихся политических деятелей мог бы сыграть роль жертвы, но попросил не публиковать стихотворение, чтобы «не наклепать»²⁵. В свою очередь, интеллигенция увидела в словах президента угрозу, а в заголовках статей об убийствах политика Б. Е. Немцова в Москве в 2015 году, журналиста П. Г. Шеремета в Киеве в 2016 году, опубликованных в таких оппозиционных СМИ, как «Радио Свободы», «Эхо Москвы», «Новая газета», стояли слова: «сакральная жертва». Главный следователь в деле об убийстве Немцова повторил посыл Путина трехлетней давности, когда предположил, что убийство

²⁴ Путин уличил своих противников в поисках «сакральной жертвы» // Lenta. 2012. 29 февр. URL: <https://lenta.ru/news/2012/02/29/victim/> (дата обращения: 14.02.2022).

²⁵ Носик А. Стихи Быкова о «сакральной жертве» // Сноб. 2015. 3 февр. URL: <https://snob.ru/profile/5319/blog/88776/> (дата обращения: 14.02.2022).

лидера оппозиции было заказано политическими силами, пытающимися дестабилизировать политическую обстановку в России²⁶. Авторы официальных статей и оппозиционные комментаторы настаивали, что раскрыть убийство невозможно вследствие актуализации тропа «сакральной жертвы», который, тем не менее, позволял сторонам обвинять друг друга. Белорус Шеремет считался личным врагом А. Г. Лукашенко и вел оппозиционный сайт под названием «Белорусский партизан», что говорит о восприятии журналистом своей антиправительственной деятельности как сопротивления, и это позволяло ему претендовать на роль мученика. Хотя такое отождествление себя с партизанами Великой Отечественной войны, возможно, и было полусерьезным, но содержало известную долю истины, если учесть тюремное заключение Шеремета, прерванное личным вмешательством российского президента Ельцина, а также исчезновение в Белоруссии известных людей, таких как оператор Д. А. Завадский, который в прошлом сотрудничал с Шереметом²⁷.

Эти примеры демонстрируют, что, несмотря на современные реалии, жертвенный дискурс продолжает использоваться в России представителями разных политических взглядов. Он предлагает эмоционально заряженные речевые формулы для продвижения своей идеологии и пропаганды, его предсказуемость делает его удобоваримым для аудитории. Преимуществом такого дискурса является то, что он создает систему политических координат для нахождения героев и злодеев, святых и вероотступников, правильного и ошибочного подхода к прочтению истории; для поиска российской идентичности. Также он усиливает политические разногласия, способствует милитаризму в обществе, предлагает простые решения сложных проблем. Самые невероятные проявления — рассказ о распятом ребенке; предложение

²⁶ Немцов стал сакральной жертвой // Дни. 2015. 28 февр. URL: <https://dni.ru/incidents/2015/2/28/296420.html> (дата обращения: 14.02.2022).

²⁷ В Киеве убит журналист Шеремет: Биография // 112 Украина. 2016. 20 июля. URL: <http://112.ua/statji/v-kieve-ubit-zhurnalistsheremet-biografiya-326220.html> (в настоящий момент ресурс недоступен).

наделить избирательными правами граждан, погибших в Великой Отечественной войне; решение правительства профинансировать фильм, продвигающий исторически некорректный советский миф о 28 панфиловцах в ущерб более сложной, пусть и не менее героической, интерпретации этих событий, — свидетельствуют о начинающемся кризисе данного сюжета. Если суды над врагами народа сталинских времен, а также партизанские подвиги проявляли их личность или подлинное «я», в настоящее время мученический сюжет демонстрирует личность осажденного государства. Последние инкарнации «человека священного» в России, по-видимому, свидетельствуют в пользу заявления Дж. Агамбена, что «фундаментальное действие суверенной власти — это порождение голой жизни как первоначального политического элемента» [Агамбен 2011б: 230], и служат подтверждением мощи Российского государства, с одной стороны, и его исключительной связи с «сакральной жертвой» — с другой.

Библиография

Агамбен 2011a — *Агамбен Д.* Homo sacer. Чрезвычайное положение. М.: Европа, 2011.

Агамбен 2011б — *Агамбен Д.* Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2011.

Бахтин 1975 — *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.

Бегунов 2011 — *Бегунов В. К.* Переписка Улицкой и Ходорковского // Современная драматургия. 2011. № 4. С. 163–164.

Бойм 2021 — *Бойм С.* Другая свобода. Альтернативная история одной идеи. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

Быков 1994 — *Быков В.* Афганская карта // Литературная газета. 1994. № 4. 26 янв. С. 11.

Васильев 1971 — *Васильев О.* О романе «Аэропорт» // Иностранная литература. 1971. № 10. С. 216–218.

Гаспаров 1995 — *Гаспаров М. Л.* Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М.: Наука, 1995. С. 363–396.

Гольдфарб 2013 — *А. Гольдфарб.* Березовский (взгляд читателя). Сноб. 2013. № 05. май. URL: <https://snob.ru/selected/entry/60064/>.

Добренко 1993 — *Добренко Е. А.* Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München: Verlag Otto Sagner, 1993.

Добренко 1997 — *Добренко Е. А.* Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997.

Жижек 2010 — *Жижек С.* О насилии. М.: Европа, 2010.

Кларк 2018 — *Кларк К.* Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). М.: Новое литературное обозрение, 2018.

Комм 2002 — *Комм Д. Е.* Должники и кредиторы: русский жанр // Искусство кино. 2002. № 2. URL: Должники и кредиторы: русский жанр — Искусство кино (kinoart.ru) (дата обращения: 24.12.2021).

Кузнецов 1973 — Кузнецов Э. С. Дневники. *Paris: Les Editeurs Reunis*, 1973.

Леви 2021 — Леви П. Человек ли это? Пер. Дмитриева Е. Б. М: Текст. 2021.

Липовецкий 2012 — Липовецкий М. Н. Политическая моторика Захара Прилепина // Знамя. 2012. № 10.

Липовецкий 2007 — Липовецкий М. Н. Искусство алиби: «Семнадцать мгновений весны» в свете нашего опыта // Неприкосновенный запас. 2007. № 53. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2007/3/iskusstvo-alibi-semnadcjat-mgnovenij-vesny-v-svete-nashego-opyta.html> (дата обращения: 13.12.2021).

Липовецкий, Боймерс 2012 — Липовецкий М. Н., Боймерс Б. Перформансы насилия. Литературные и театральные эксперименты. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Липовецкий, Эткинд 2008 — Липовецкий М. Н., Эткинд А. М. Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/Li17.html> (дата обращения: 11.02.2022).

Лотман 2002 — Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002.

Марголит 2002a — Марголит Е. Я. Отблеск костра, или Настоящий конец большой войны. Историко-революционная тема в советском кино на рубеже 1960–1970-х гг. // Кинематограф оттепели / под ред. В. Трояновского. М.: Материк, 2002.

Марголит 2002b — Марголит Е. Я. Призрак свободы: страна детей // Искусство кино. 2002. № 8. URL: Призрак свободы: страна детей — Искусство кино (kinoart.ru) (дата обращения: 04.12.2021).

Медведенко 1973 — Медведенко А. В. Чили: час испытаний // Журнал-лист. 1973. № 10. С. 58.

Медведенко 1974 — Медведенко А. В. Чилийская трагедия // Нева. 1974. № 1. С. 172–178.

Мурашов 2000 — Мурашов Ю. Преступление письма и голос наказания: о медиальной репрезентации показательных процессов 1930-х годов // Соцреалистический канон: Сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнте-ра и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 729–739.

Непомнящи, Литовская 2003 — Непомнящи К. Т., Литовская М. Абрам Терц и поэтика преступления. Издательство Уральского университета. 2003.

Парфенов 2011 — *Парфенов Л. Г.* Намедни: Наша эра, 1971–1980. М.: КоЛибри, 2011.

Политковская 2002 — *Политковская А. С.* Вторая чеченская. М.: Захаров, 2002.

Раззаков 2006 — *Раззаков Ф. И.* Дин Рид: трагедия красного ковбоя. М.: Эксмо, 2006.

Рыклин 2002 — *Рыклин М. К.* Пространство ликования: тоталитаризм и различие. М.: Логос, 2002.

Тейтельбойм 1974 — *Тейтельбойм В.* Уроки из поражения — условие грядущей победы // *Мировая экономика и международные отношения.* 1974. № 5. С. 29–35.

Успенский 1996 — *Успенский Б. А.* Избранные труды. Том I: Семиотика истории, семиотика культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.

Фуко 1999 — *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. М.: Ad Marginem, 1999.

Хара 1975 — *Хара В.* Наша песня — боевое оружие! // *Советская музыка.* 1975. № 1. С. 145–147.

Хинштейн 2013 — *Хинштейн А. Е.* Березовский & Абрамович. Олигархи с большой дороги. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2013.

Хинштейн 2005 — *Хинштейн А. Е.* Охота на оборотней. М.: Детектив-Пресс, 2005.

Хоффман 2009 — *Хоффман Д.* Олигархи: богатство и власть в новой России. М.: Астрель, 2009.

Черногорский 1975 — *Черногорский Г.* Виктор Хара — певец и солдат // *Театр.* 1975. № 6. С. 121.

Шмитт 2000 — *Шмитт К.* Политическая теология. М.: Канон-Пресс-Ц, 2000.

Эткинд 2010 — *Эткинд А. М.* Седло Синявского: лагерная критика в культурной истории советского периода // *Новое литературное обозрение.* 2010. № 1. URL: НЛЮ 2010/1 — Журнальный зал (gorky.media) (дата обращения: 03.02.2022).

Юрчак 2005 — *Юрчак А. В.* Ночные танцы с ангелом истории. Критические культуральные исследования постсоциализма // *Культуральные исследования / под ред. А. Эткинда.* СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге. 2005.

Юрчак 2014 — *Юрчак А. В.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. — М.: Новое литературное обозрение, 2014.

Anemone 2010 — *Anemone A.*, ed. *Just Assassins: The Culture of Terrorism in Russia*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2010.

Baer 2013 — *Baer B. J.* *Post-Soviet Self-Fashioning and the Politics of Representation // Putin as Celebrity and Cultural Icon / ed. by Helena Goscilo*. New York: Routledge, 2013.

Bassin 2016 — *Bassin M.* *The Gumiliev Mystique: Biopolitics, Eurasianism, and the Construction of Community in Modern Russia*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2016.

Bodin 2008 — *Bodin P.-A.* *How to Remember a Dead Soldier // The Poetics of Memory in Post-Soviet Totalitarian Narrative / ed. by Johanna Lindbladh*. 95–110. Lund: Lund University, 2008.

Borenstein 2008 — *Borenstein E.* *Band of Brothers: Homoeroticism and the Russian Action Hero // Kultura 2 (May 2008): 17–21*.

Borenstein 2007 — *Borenstein E.* *Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2007.

Butler 1997 — *Butler J.* *Excitable speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.

Carlton 2011 — *Carlton G.* *History Done Right: War and the Dynamics of Triumphalism in Contemporary Russian Culture // Slavic Review*. 2011. Vol. 70. № 3. P. 615–636.

Carlton 2009 — *Carlton G.* *A Tale of Two Wars: Sex and Death in Ninth Company and Cargo 200 // Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2009. Vol. 3. № 2. P. 215–228.

Carlton 2010 — *Carlton G.* *Victory in Death: Annihilation Narratives in Russia Today // History & Memory*. 2010. Vol. 22. № 1. P. 135–168.

Cassiday, Johnson 2013 — *Cassiday J. A., Johnson E. D.* *A Personality Cult for the Postmodern Age: Reading Vladimir Putin's Public Persona // Putin as Celebrity and Cultural Icon / ed. by Helena Goscilo*. New York: Routledge, 2013. P. 37–64.

Clark 2000 — *Clark K.* *The Soviet Novel: History as Ritual*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

Clark 1974 — *Clark K.* “Boy Gets Tractor” and All That: The Parable Structure of the Soviet Novel // *Russian and Slavic Literature / ed. by Richard Freeborn, R. R. Milner-Gulland, and Charles A. Ward*. Ann Arbor: Slavic Publishers, Inc., 1974. P. 359–375.

Clover 2016 — *Clover Ch.* *Lev Gumilev: Passion, Putin, and Power // FT Magazine*, 2016. March, 11.

Daniels 1993 — *Daniels R. V.* *A Documentary History of Communism in Russia: From Lenin to Gorbachev*. Hanover, NH: University Press of New England, 1993.

Donovan 2020 — *Donovan B. W. Blood, Guns and Testosterone: Action Films, Audiences, and a Thirst for Violence*. Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2010.

Dorman, Bizony 2011 — *Dorman J., Bizony P. Starman: The Truth behind the Legend of Yuri Gagarin*. New York: Walker & Company, 2011.

Erofeev 2007 — *Erofeev V. Russian Decadence Is My Literary Motherland*. Keynote speech. "A Leap from the Temple of Culture into the Abyss: Decadence in Central and Eastern Europe". Conference, Harriman Institute, Columbia University. New York. 2007. March, 15.

Follain, Cristofari 2003 — *Follain K., Cristofari R. Zoya's Story: An Afghan Woman's Struggle for Freedom*. New York: HarperCollins Publishers, 2003.

Ford 1995 — *Ford A. Katharsis: The Ancient Problem // Performativity and Performance* / ed. by Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick. New York: Routledge, 1995. P. 109–132.

Foucault 1993 — *Foucault M. About the Beginnings of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth // Political Theory*. 1993. Vol. 21. № 2. P. 198–227.

Fussell 2013 — *Fussell P. The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Fussell 1990 — *Fussell P. Writing in Wartime: The Uses of Innocence // Thank God for the Atomic Bomb and Other Essays*. New York: Ballantine Books, 1990. P. 36–61.

Gennep 1960 — *Gennep A. van. The Rites of Passage*. Translated by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

Gessen 2012 — *Gessen M. The Man without a Face: The Unlikely Rise of Vladimir Putin*. New York: Riverhead Books, 2012.

Goldfarb, Litvinenko 2007 — *Goldfarb A., Litvinenko M. Death of a Dissident: The Poisoning of Aleksandr Litvinenko and the Return of the KGB*. New York: Free Press, 2007.

Gorham 2013 — *Gorham M. Putin's Language // Putin as Celebrity and Cultural Icon* / ed. by Helena Goscilo. New York: Routledge, 2013. P. 82–103.

Goscilo 2013 — *Goscilo H. ed. Putin as a Celebrity and Cultural Icon*. New York: Routledge, 2013.

Goscilo 2012 — *Goscilo H. Slotting War Narratives into Culture's Ready-Made // Fighting Words and Images: Representing War across the Disciplines* / ed. by Elena V. Baraban, Stephen Jaeger, and Adam Muller. Toronto: University of Toronto Press, 2012. P. 123–160.

Grant 2009 — *Grant B. The Captive and the Gift: Cultural Histories of Sovereignty in Russia and the Caucasus*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009.

Harris 2012 — *Harris A.* Memorization of a Martyr and Her Mutilated Bodies: Public Monuments to Soviet War Hero Zoya Kosmodemyanskaya, 1942 to the Present // *Journal of War and Cultural Studies*. 2012. Vol. 5. № 1. P. 73–89.

Harris 2011 — *Harris A.* The Lives and Deaths of a Soviet Saint in the Post-Soviet Period: The Case of Zoia Kosmodem'anskaia // *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*. 2011. Vol. 53. № 2/4. P. 273–304.

Jara 1998 — *Jara J.* *Victor: An Unfinished Song*. London: Bloomsbury, 1998.

Kaganovsky 2008 — *Kaganovsky L.* *How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity Under Stalin*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 2008.

Kahn 2011 — *Kahn P. W.* *Political Theology: Four New Chapters on the Concept of Sovereignty*. New York: Columbia University Press, 2011.

Kharkhordin 1999 — *Kharkhordin O.* *The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practices*. Berkeley: University of California Press, 1999.

Kozlov 2006 — *Kozlov D. A.* “I Have Not Read, but I Will Say”. Soviet Literary Audiences and Changing Ideas of Social Membership, 1958–1966 // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2006. Vol. 7. № 3. P. 574.

Krylova 2011 — *Krylova A.* *Soviet Women in Combat: A History of Violence on the Eastern Front*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Lipovetsky 2010 — *Lipovetsky M.* *Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture*. Brighton: Academic Studies Press, 2010.

MacDonald 1975 — *MacDonald H.* *Aeroflot: Soviet Air Transport since 1923*. London: Putnam, 1975.

Masing-Delie 1992 — *Masing-Delie I.* *Abolishing Death: A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1992.

Matich 2006 — *Matich O.* *Mobster Gravestones in 1990s Russia* // *Global Crime*. 2006. Vol. 7. № 1. P. 80–104.

Mikhailova 2013 — *Mikhailova T.* *Putin as the Father of the Nation: His Family and Other Animals* // *Putin as Celebrity and Cultural Icon* / ed. by Helena Goscilo. New York: Routledge, 2013. P. 65–81.

Miller 1989 — *Miller N.* *Soviet Relations with Latin America 1959–1987*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Morris 1993 — *Morris M. A.* *Saints and Revolutionaries: The Ascetic Hero in Russian Literature*. Albany: State University of New York Press, 1993.

Nadelson 2006 — *Nadelson R.* *Comrade Rockstar: The Life and Mystery of Dean Reed, the All American Boy Who Brought Rock'n'Roll to the Soviet Union*. New York: Walker & Company, 2006.

Nathans 2011 — *Nathans B.* Soviet Rights-Talk in the Post-Stalin Era // Human Rights in the Twentieth Century / ed. by Stefan-Ludwig Hoffman. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 166–190.

Nepomnyashchy 2002 — *Nepomnyashchy C. T.* The Blockbuster Miniseries on Soviet TV: Isaev-Shtirlits, the Ambiguous Hero of Seventeen Moments in Spring // Soviet and Post-Soviet Review. 2002. Vol. 29. № 3. P. 257–276.

Norris 2005 — *Norris J.* Collision Course: NATO, Russia, and Kosovo. Westport, CT: Praeger Publishers, 2005.

Olcott 2001 — *Olcott A.* Russian Pulp: The Detektiv and the Russian Way of Crime. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2001.

Oushakine 2009 — *Oushakine S.* Patriotism of Despair: Nation, War and Loss in Russia. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009.

Parts 2015 — *Parts L.* Topography of Post-Soviet Nationalism: The Provinces — the Capital — the West // Slavic Review. 2015. Vol. 74. № 3. P. 508–528.

Prokhorov 2010 — *Prokhorov A.* The Myth of the “Great Family” in Marlen Khutsiev’s Lenin’s Guard and Mark Osep’ian’s The Days of Viktor Chernyshev // Cinepaternity: Fathers and Sons in Soviet and Post-Soviet Film / ed. by Helena Goscilo and Yana Hashamova. Bloomington: Indiana University Press, 2010. P. 29–50.

Rubenstein 1985 — *Rubenstein J.* Soviet Dissidents: Their Struggle for Human Rights. Boston: Beacon Press, 1985.

Scarry 1985 — *Scarry E.* The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Sinyavsky 1997 — *Sinyavsky A.* The Russian Intelligentsia. Translated by Lynn Visson. New York: Columbia University Press, 1997.

Tolczyk 1999 — *Tolczyk D.* See No Evil: Literary Cover-Ups and Discoveries of the Soviet Camp Experience. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.

Verdery 1999 — *Verdery K.* The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change. New York: Columbia University Press, 1999.

Widdis 2003 — *Widdis E.* Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War. New Haven, CT: Yale University Press, 2003.

Yurchak 2005 — *Yurchak A.* Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Žižek 2002 — *Žižek S.* Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interpretations in the Mis(use) of a Notion. London: Verso, 2002.

Художественная литература

- Аксенов 2007 — *Аксенов В. П.* Редкие земли. М.: Эксмо, 2007.
- Алексиевич 2013 — *Алексиевич С. А.* Время секунд хэнд. М.: Время, 2013.
- Алексиевич 1996 — *Алексиевич С. А.* Цинковые мальчики. М.: Вагриус, 1996.
- Алексиевич 1994 — *Алексиевич С. А.* Зачарованные смертью. М.: Слово/Slovo, 1994.
- Алигер 1985 — *Алигер М. И.* Зоя. Хабаровск: Кн. изд-во, 1985. URL: http://lib.ru/POEZIQ/ALIGER_M/zoya.txt (дата обращения: 18.11.2021).
- Алигер 1961 — *Алигер М. И.* Стихотворения [Текст]; Зоя: Поэма. Москва: Госполитиздат, 1961.
- Брито 1974 — *Брито А. Х.* «Взят Ростов», — сообщает Совинформбюро // Дон. 1974. № 2. С. 10–11.
- Валькарсель 1975 — *Валькарсель Г.* Чилийская симфония // Иностранная литература. 1975. № 9. С. 94–97.
- Вильегас 1974 — *Вильегас С.* Стадион // Иностранная литература. 1974. № 8. С. 228–243.
- Вознесенский 1974 — *Вознесенский А. А.* Без метафор // Новый мир. 1974. № 1. С. 66.
- Достоевский 2021 — *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. М.: Эксмо, 2021.
- Достоевский 2018 — *Достоевский Ф. М.* Записки из Мертвого дома. СПб.: Речь. 2018.
- Доценко 2001 — *Доценко В. Н.* Охота Бешеного. М.: Вагриус, 2001.
- Доценко 2000 — *Доценко В. Н.* Правосудие Бешеного. М.: Вагриус, 2000.
- Елизаров 2008 — *Елизаров М. Ю.* Pasternak. М.: Ad Marginem, 2008.
- Космодемьянская 1980 — *Космодемьянская Л. Т.* Повесть о Зое и Шуре. М.: Изд-во ДОСААФ, 1980.
- Лимонов 2004 — *Лимонов Э. В.* По тюрьмам. М.: Ad Marginem, 2004.
- Овдиенко 1974 — *Овдиенко Л. Н.* А Киев спит. Спокойно и бездонно // Молодая гвардия. 1974. № 7. С. 197.
- Олдридж 2011 — *Олдридж Дж.* Последний дюйм: рассказы: [пер. с англ.]. М.: АСТ, 2011.
- Остер 1975 — *Остер Г. Б.* Посадка до вылета // Юность. 1975. № 2. С. 70–73.
- Прилепин 2008 — *Прилепин З.* Патологии. М.: Ad Marginem, 2008.

Прилепин 2011 — *Прилепин З.* К нам едет Пересвет : отчет за нулевые. М.: Астрель, 2011.

Прилепин 2012 — *Прилепин З.* Грех и другие рассказы. М.: Астрель, 2012.

Прилепин 2016 — *Прилепин З.* Все, что должно разрешиться... Хроника идущей войны. М.: АСТ, 2016.

Прилепин 2021 — *Прилепин З.* Санька. М.: АСТ, 2021.

Проханов 2002 — *Проханов А. А.* Идущие в ночи. СПб.: Амфора, 2002.

Радзинский 2004 — *Радзинский Э. С.* 104 страницы про любовь // Начало театрального романа. М.: Вагриус, 2004.

Садулаев 2006 — *Садулаев Г. У.* Я — чеченец! Екатеринбург: Ультра. Культура, 2006.

Солженицын 2004 — *Солженицын А.И.* Нобелевская лекция; Рассказы: 1959–1966; Крохотки: 1959–1960; Раковый корпус: Повесть; Двучастные рассказы: 1993–1998; Крохотки: 1996–1999. М.: ОЛМА-ПРЕСС. Звездный мир, 2004.

Студеникин 1973 — *Студеникин Н. М.* Небо // Юность. 1973. № 7. С. 5–25.

Хара 1974 — *Хара В.* Спасибо тебе, Рекабаррен // Дон. 1974. № 2. С. 10–11.

Хейли 1971 — *Хейли А.* Аэропорт // Иностранная литература. 1971. № 8. С. 10–98.

Хейли 2006 — *Хейли А.* Аэропорт. М.: АСТ, 2006.

Черкасов 2005 — *Черкасов Д.* Ночь над Сербией. М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2005.

Шаламов 2016 — *Шаламов В.* Колымские рассказы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.

Шлёнский 1974 — *Шлёнский В.* Памяти чилийского поэта Виктора Хары // Молодая гвардия. 1974. № 7. С. 196–197.

Щипахина 1975 — *Щипахина Л.* Самолету // Юность. 1975. № 11. С. 84.

Hailey 1968 — *Hailey A.* An Airport. Garden City, NY: Doubleday & Company Inc., 1968.

Le Carre 2010 — *Le Carre J.* Our Kind of Traitor. New York: Viking, 2010.

Фильмы

Аэроплан: [комедия] / режиссеры Дж. Абрахамс, Д. Цукер, Дж. Цукер; в ролях: Р. Хэйс, Дж. Хэгерти, П. Грейвз; киностудия Paramount Pictures. — Фильм вышел в 1980 году.

Аэроплан 2: Продолжение [комедия] / режиссер К. Финклмен; в ролях: Л. Бриджес, Р. Бёрр, Ш. Коби; киностудия Paramount Pictures. — Фильм вышел в 1982 году.

Аэропорт: [художественный фильм] / режиссер Дж. Ситон, Г. Хэтэуэй; в ролях: Б. Ланкастер, Д. Мартин, Дж. Сиберг; киностудия Universal Pictures. — Фильм вышел в 1970 году.

Еще раз про любовь: [художественный фильм] / режиссер Г. Натансон; в ролях: Т. Доронина, А. Лазарев, О. Ефремов; киностудия «Мосфильм». — Фильм вышел в 1967 году.

Жили-были «Семь Симеонов»: [документальный фильм] / режиссеры В. Эйснер, Г. Франк; сценарий В. Эйснер, Г. Франк; оператор Е. Корзун. — Фильм вышел в 1989 году.

Крылья: [художественный фильм] / режиссер Л. Шепитько; в ролях: М. Булгакова, С. Никоненко, Ж. Болотова; киностудия «Мосфильм». — Фильм вышел в 1966 году.

Мама: [художественный фильм] / режиссер Д. Евстигнеев; в ролях: Н. Мордюкова, В. Машков, О. Меньшиков; «НТВ-профит», студия «Русский проект». — Фильм вышел в 1999 году.

Ночь над Белградом: [короткометражный, военный] / режиссер Л. Луков; в ролях: Н. Гицрот, Т. Окуневская, П. Алейников. — Фильм вышел в 1941 году.

Олигарх: [драма, криминал] / режиссер П. Лунгин; в ролях: В. Машков, М. Башаров, А. Балугев. — Фильм вышел в 2002 году.

Последний дюйм: [художественный фильм] / режиссеры Н. Курихин, Т. Вульфович; в ролях: В. Муратов, Н. Крюков, М. Глузский; киностудия «Ленфильм». — Фильм вышел в 1959 году.

Угонщик самолетов: [художественный фильм] / режиссер Дж. Гиллермин; в ролях: Ч. Хестон, Дж. Бролин, Дж. Крейн; киностудия Walter Seltzer Productions. — Фильм вышел в 1972 году.

Чистое небо: [художественный фильм] / режиссер Г. Чухрай; в ролях: Н. Дробышева, Е. Урбанский, Н. Кузьмина; киностудия «Мосфильм». — Фильм вышел в 1961 году.

Экипаж: [фильм-катастрофа] / режиссер А. Митта; в ролях: Г. Жженов, А. Васильев, Л. Филатов; киностудия «Мосфильм». — Фильм вышел в 1979 году.

Указатель

- Абрамович Роман Аркадьевич 264, 269, 274
- Агамбен Джорджо 10–14, 16–20, 23, 25, 28, 34, 40–42, 45, 49, 54, 110, 113–114, 125, 146, 147, 153, 167, 236, 239, 255, 259, 260, 293
Ното sacer. Суверенная власть и голая жизнь 10, 12, 25, 28, 40, 110
- Агеев Александр Иванович 282
- Аксенов Василий Павлович 258, 259
Редкие земли 258
- Акунин Борис (Чхартишвили Григорий Шалвович) 33, 236, 254, 262
- Алексеева Людмила Михайловна 255
- Алексиевич Светлана Александровна 21, 36, 113, 146–148, 153–157, 159, 175, 232
Время секунд хэнд 155, 156
Зачарованные смертью 154–156
Цинковые мальчики 21, 36, 113, 146, 159, 232
- Алигер Маргарита Иосифовна 52, 54, 56, 57, 59–63
Зоя 52, 59, 60
- Альенде Сальвадор 119, 130, 131
антропоморфизм 75, 83
- Арис Бен 247, 270, 271
- Аристотель 12, 112, 113
- Ахматова Анна Андреевна 246
- Аэроплан*, фильм 100, 101
- Бабченко Аркадий Аркадьевич 255
- Баер Брайан Джеймс 262
- Балабанов Алексей Октябрьевич 21, 165
Брат 2 (фильм) 21, 165, 166, 232
- бандеровцы (Украина) 280
- Баранов Василий 55, 56
- Баррьентос Нуньес Педро Пабло 109
- Барышников Валентин 279
- Басинский Павел Валерьевич 203, 204
- Бассин Марк 170
- Батлер Джудит 110, 112
- Бахтин Михаил Михайлович 70, 108, 110
- Беленко Виктор Иванович 106
- Белоруссия 177, 292
- Белоцерковский Вадим Владимирович 271–273

- Бергсет Ирина 283, 284
Безовский Борис Абрамович
244, 261, 263–266, 268, 269,
274, 276
Беслан, захват школы (2004)
265, 266
Беспредел, фильм 152
Бессмертный полк 281–283
Биндинг Карл 18, 43
Битлз 124, 138
Бодрийяр Жан 263
боевик (жанр) 165, 168, 177, 178,
218–225, 230, 231, 234, 260, 262,
263, 269, 275
Бойм Светлана 28, 122
Боймерс Бриджит 224
Болан Мак 223
большой Другой 18, 62, 97, 114,
135, 141, 147, 162
Боренштейн Элиот 5, 218, 260
Борис и Глеб, святые 35, 247
бортпроводницы 7, 26, 27, 29,
34–37, 65, 67, 69, 72, 74, 81,
83–85, 94, 96, 104, 105, 107, 143;
см. также угон самолета
Бразинкас Альгирдас 65, 66, 72,
76, 78, 106
Бразинкас Пранас 65, 66, 72,
76–78, 106
Брежнев Леонид Ильич 70
Брито Авраам Хесус 121
Бродский Иосиф Александрович
121, 246
Бронсон Чарльз 221
Брут Марк Юний 114
Будин Пер-Арне 157–159, 232
Буковский Владимир Константи-
нович 255
Булгачев Роман 219
Бухарин Николай Иванович 45,
50, 60, 61
Быков Василь Владимирович 153
Быков Дмитрий Львович 168,
188, 198, 262, 291
Вайнберг Моисей (Мечислав)
Самуилович 85
Валькарсель Густаво 118, 119
вампир 36, 39, 48, 262, 281
Василек Лена 280
Васильев Олег 99
Васильева Наталья Петровна 257
Васин Иван Федотович 82
Введенское кладбище 161
Великая Отечественная война
9, 24, 26, 30, 33, 36, 37, 73, 93,
95, 107, 111, 118, 145, 149, 151,
155, 157, 158, 160, 162, 163, 173,
174, 180, 194, 201, 203, 216, 217,
228, 229, 232, 234, 278, 279, 281,
282, 286–288, 292, 293
Вертов Дзига, Денис Аркадьевич
(Давид Абелевич Кауф-
ман) 107
Визбор Юрий Иосифович 138
Вознесенский Андрей Андре-
евич 138
война в Афганистане (СССР) 21,
29, 31, 113, 144, 145, 148–153,
157, 161, 168, 219
враги народа 8, 11, 13, 18, 19, 23,
26, 35, 37, 41, 52, 77, 111, 118,
146, 248, 261, 273, 293
Всемирная конференция
солидарности с народом
Чили 122
Высоцкий Владимир Семенович
133, 136

- Гагарин Юрий Алексеевич 26, 69–71
- Галич Александр Аркадьевич 136
- Гастелло Николай Францевич 73, 107, 149, 287
- Гасюк Александр 285
- Геворкян Наталья Павловна 267
- гендерные роли 19, 95, 170, 175
- герои-партизаны 14, 24, 35, 30, 32, 34, 39, 40, 53–57, 63, 68, 71–73, 75, 78, 111, 118, 143, 144, 158, 174, 179, 225, 232, 236, 277, 288, 292, 293
- Германия 52, 119, 131, 140, 230, 236, 255; см. также нацистская Германия
- Гессен Маша 265, 266
- Глэдис Марин 115, 130
- Гоббс Томас 17
- голая жизнь* 10–13, 15, 17, 19, 25, 28, 40, 63, 72, 110, 147, 236; см. также *zoé/bios*.
- Гольдфарб Александр Давыдович 37, 261, 263–265, 268–271
- гомосексуализм, нетрадиционные сексуальные связи 8, 177, 284
- Горбачев Михаил Сергеевич 255
- Горем Майкл 265
- Горький Максим 128, 140, 204
- Гоцило Хелена 179, 190
- Градский Александр Борисович 134, 135, 137
- Грант Брюс 192, 233
- Грузия 9, 168
- Гумилев Лев Николаевич 170, 171, 204
- Гусев Виктор 48
- Гусинский Владимир Александрович 251, 267
- Данилов Фома 157
- Даниэль Юлий Маркович 29, 121, 122, 260, 261
- Дарт Кеннет 275
- двурушники* 24, 43, 49, 76
- дефолт 220
- Джонсон Эмили Д. 262
- Добренко Евгений Александрович 53, 54, 110
- Донецкая народная республика (ДНР) 169, 172, 175, 277; см. также Украина.
- Донован Барна Уильям 221
- Достоевский Федор Михайлович 35, 158, 237, 239, 240, 248, 256
- Дневник писателя* 158
- Записки из Мертвого дома* 239, 240
- Преступление и наказание* 248, 256
- Доценко Виктор Николаевич 218, 219, 230, 263
- Друнина Юлия Владимировна 155
- Дугин Александр Гельевич 280
- евреи 106, 186–188, 198, 202, 215, 218, 270
- Евтушенко Евгений Александрович 122–125
- Ежов Николай Иванович 50
- Елизаров Михаил Юрьевич 184, 196

- Ельцин Борис Николаевич 225,
226, 229, 230, 244, 251, 268, 292
Березовский 268
Ходорковский 244, 251
Шермет 292
ядерное оружие 229
- Ерофеев Виктор Владимирович
25, 40, 281
- Еще раз про любовь*, фильм реж.
Георгий Натансон 22, 74, 83
- Жаркая Тамара Иннокентьевна
22, 36, 81
- Жданов Владимир Викторович,
корреспондент газеты «Правда» 52
- Жигон Ивана 228
- Жижек Славой 43, 50, 62, 205
- Жили-были «Семь Симеонов»*,
документальный фильм реж.
В. Эйснер 80
- Завадский Дмитрий Александрович 126, 292
- Захарченко Александр Владимирович 169, 171, 175
- Зимние Олимпийские игры
в Сочи 236
- Зинатов Тимерян Хабулович 155
- Зиновьев Григорий Евсеевич
(Радомысльский Овсей-Герш
Аронович) 44–46, 50
- Зубарев Прокопий Тимофеевич 45
- Зюганов Геннадий Андреевич 244
- Иванов Владимир Иванович 45
- Иванов Вячеслав Всеволодович 267
- Иванов Сергей Борисович 230
Известия, газета 65, 66, 73, 75–77,
104, 105, 260, 261
- Иисус Христос 130, 155, 164, 214
распятие 33, 130, 164, 277, 280
- Институт экономических
стратегий 282
- исправительно-трудовые лагеря
19; см. также концентрационные
лагеря
- Кагановская Лилия 22, 89
- Калужский Михаил Владимирович 252
- Каменев (Розенфельд) Лев
Борисович 46, 50
- Канторович Эрнст Харвиг 15
- Каныгин Павел Юрьевич 177
- Карелин Владимир Александрович 45
- Карлтон Грегори 145, 158,
195, 211
- Кэссиди Джули 262
- катарсис 112
- КГБ (Комитет государственной
безопасности) 106, 255,
263, 265
- Келлер Борис Алексеевич 43
- Кеннеди Джон Фицджеральд
98, 99
- Киров Сергей Миронович 44
- Киселев Дмитрий Константинович 256
- Кларк Катерина 26, 33, 56, 58, 69,
70, 77, 100, 107, 198, 204
*Советский роман: история
и ритуал* 33, 57, 198
- Ключевский Василий Осипович 34

- Кобзон Иосиф Давыдович 228
Козлов Виталий 105
Комаров Владимир Михайлович 70, 71
Комм Дмитрий Евгеньевич 21, 165–167, 232
комсомол 94, 115, 147; в Чили 115
Комсомольская правда, газета 115, 116, 126, 128, 131, 137, 139, 140, 177, 243
концентрационный лагерь 10, 19, 28, 91, 109, 162, 163, 237; см. также исправительно-трудо-вой лагерь
Леви о концлагере Освенцим 238, 241, 242
Корвалан Луис 124, 126
Короленко Владимир Галактио-нович 237
Космодемьянская Зоя
Анатольевна, Таня 8, 18, 22, 26, 29, 34–36, 54, 57, 64, 71, 73, 75, 93–95, 105, 147, 158, 160, 174, 179, 189, 251, 287–289
Алигер 52, 54, 56, 57, 59–63
дихотомия «тело/дух» 54, 57, 63
Курченко 72–74
Лидов 54–59, 159
Космодемьянская Любовь Тимофеевна 54, 60, 61
Косово 220, 227, 229, 230
Кошевой Олег Васильевич 160
Кудирка Симас 78, 79
Кузнецов Эдуард Самойло-вич 106
Курск, атомная подводная лодка 195
Курченко Надежда Владимиров-на, Надя 22, 34, 65, 67, 72–74, 81
дихотомия «тело/дух» 34
«канонизация» 72, 74
Космодемьянская 93–95
фильмы (прототип) 22, 74
человек священный 67, 72
лагерь 10, 18–20, 38, 79, 92, 139, 152, 156, 217, 233, 234, 236–244, 246, 253, 254, 257, 258, 263, 273, 276; см. исправительно-трудо-вой лагерь
Достоевский 239, 240
Шаламов 20, 241–243
Солженицын 20, 240, 243, 276
Лакан Жак 62; см. также «боль-шой Другой»
Латвия 202, 217
Ле Карре Джон 268
Леви Примо 238, 241, 242
Ленин Владимир Ильич 45, 50, 71, 129, 200
Бухарин 45, 50
Маяковский 123
Что делать? 50
Лермонтов Михаил Юрьевич 53, 183
Лефор Клод 131
Лжедмитрий 23
Лидов Петр Александрович 54–59, 159
Лимонов Эдуард Вениаминович 20, 258, 265, 266
Липовецкий Марк Наумович 5, 121, 201, 203, 204, 212, 213, 224, 279

- Литвиненко Александр Вальте-
рович 261, 263
- Литвиненко Марина Анатольев-
на 261, 263
- личность 10, 13, 28, 32, 34, 46, 52,
54, 55, 68, 81, 85, 89, 95, 99,
119, 127, 128, 135, 136, 142,
147, 150, 151, 155, 157, 158,
171, 187, 194, 215, 236, 238,
240, 242, 246, 247, 251, 252,
254, 255, 266, 268, 293
- Локшина Татьяна Иосифовна 259
- Лондон Джек 150, 193
- Лотман Юрий Михайлович 23, 37
- Лукашенко Александр Григорье-
вич 292
- Лукьянова Ирина Владимиров-
на 262
- Лунгин Павел Семенович
274, 275
- Магнитский Сергей Леонидович
20, 284
- Малышко Андрей Самойло-
вич 120
- Мама*, фильм реж. Элизабета
Бостан 80
- Мамедов Георгий Энверович 230
- Мандела Нельсон 256, 257
- Марголит Евгений Яковлевич 69,
70, 93
- Маресьев Алексей Петрович
107, 140
- Мария Французская 17
- Маркелов Станислав Юрье-
вич 261
- маскулинность 88, 89, 95,
222–224, 231; см. также гендер-
ные роли
- гомосексуализм, нетрадици-
онные сексуальные связи
8, 177, 284
- идеал сталинской эпохи 89
- герой американского боевика
222–224, 231
- Матич Ольга 160, 161
- Матросов Александр Матвеевич
73, 149, 287
- Маяковский Владимир Владими-
рович 123, 127, 136
- Медведев Дмитрий Анатольевич
249, 274
- Медведев Анатолий Викторо-
вич 130
- Мединский Владимир Ростисла-
вович 286–288
- Милошевич Слободан 226,
227, 229
- Миронов Андрей Александро-
вич 133
- миф о благородных варварах 183,
186, 190, 193, 216, 217
- Михайлов Олег 55, 56
- Михайлова Татьяна Николаевна
263, 265
- Морель Мишлин 163
- Моррис Марсия 33, 34, 37
- Мурашов Юрий 44, 52
- мученичество, жертвенность 7, 22,
26, 38, 59, 68, 89, 105, 139, 142,
148, 182, 189, 198, 211, 232,
234, 278
- бортпроводницы 29, 35, 68,
104, 105
- козел отпущения 32, 236, 251
- права человека 9
- топос 11, 277
- Мэйдофф Бернارد 274

- надругательство над ребенком 283, 284
- Народное единство, коалиция 129, 130
- нацистская Германия 52, 119, 131, 140; см. также Великая Отечественная война
- концлагерь 10, 19, 28, 91, 109, 162, 163, 237
- в советских военных нарративах 25, 40
- украинские коллаборационисты 278, 279
- Немцов Борис Ефимович 291, 292
- Непомнящи Екатерина Теймер 252, 253, 260, 261
- Неруда Пабло 119, 140
- Нетте Теодор 73
- Неяскин Георгий Николаевич 274
- Ницше Фридрих Вильгельм 170
- НКВД (Народный комиссариат внутренних дел) 47, 50, 254
- Новая драма*, движение 176, 224
- Новодевичье кладбище 160, 161, 174, 232
- Норрис Джон 226
- Ночь над Белградом*, фильм реж. Леонид Луков 225
- Обама Барак Хуссейн 280
- оборотень 14, 17, 18, 41, 53, 260–263, 265
- в кургуазной новелле Марии Французской 17
- Троцкий 260
- Овдиенко Людмила Николаевна 120
- Овечкины, семья 69, 79, 80, 82
- Окунев Дмитрий Сергеевич 177, 226; см. Черкасов Дмитрий
- Окуневская Татьяна Кирилловна 226
- Олбрайт Мадлен 221, 225
- Олдридж Джеймс 85, 86, 88, 89
- олигархи, олигархия 7, 9, 19, 20, 32, 35, 37, 184, 218, 226, 244–249, 251–253, 255, 256, 259, 261, 263, 265, 267–271, 273–275
- Ольбик Александр Степанович 262, 269
- операция «Троянский конь» 219, 230
- организованная преступность 224
- Остер Григорий Бенционович 103
- Островский Николай Алексеевич 135
- оттепель, постсталинская эпоха 26, 28, 84–87, 89, 92, 93, 121, 122, 237, 259
- Павес Эктор 140, 141
- Павлов Арсен Сергеевич, Моторола 169–172
- панфиловцы, дивизия 286–288, 293
- парад на День Победы 281
- Парфенов Леонид Геннадьевич 109
- Парц Людмила 202
- пассионарность 170, 171, 176, 204
- Пастернак Борис Леонидович 121
- педофилия 283
- Пелевин Виктор Олегович 261

- Первая мировая война 180, 230
перестройка 21, 29, 80, 83, 255
Песняры (ВИА) 139
Петрановская Людмила Владимировна 290
Петухов Владимир Аркадьевич 256
Пинкем Софи 155
Пиночет Угарте Аугусто 28, 36, 109, 113, 119, 124, 129
Платонов Андрей Платонович 114, 197, 241
показательные процессы 26, 35, 36, 76, 79, 118, 246, 254, 260, 268, 273; см. также Сталин
Иосиф Виссарионович
медийные репрезентации 18, 25, 27, 40, 41, 67, 72, 105, 107, 118, 268, 270, 282
разоблачение 27, 43, 46, 47, 68, 79, 139, 145, 146, 267, 270, 290
троцкисты-зиновьевцы 42, 44, 45, 50–53
Полевой Борис Николаевич 107, 140
политика усыновления 283–286
Политковская Анна Степановна 168, 193–195, 202, 261
порнография 223
Последний дюйм, фильм реж. Теодор Вульфович, Никита Курихин 85–87, 97
посттравматическое стрессовое расстройство (ПТСР) 146
почитание предков 195, 283
Правда, газета 39–64, 72–74, 76, 77, 79, 80, 82, 93, 95, 104, 105, 155, 165, 168–169
об авиаугонах 72–74, 79
о Космодемьянской 55–59
о показательных процессах 42–49
о Пушкине 51–53
о Фоминой 104, 105
Прилепин Захар Николаевич (Лавлинский) 22, 31, 35, 36, 38, 143, 144, 154, 168–175, 178, 181–185, 188, 190, 196, 197, 199, 200, 202–208, 210–213, 215–218, 224, 233, 234
Все, что должно разрешиться... Хроника идущей войны 169, 197
Грех 168
Мы знаем, чем все это кончится 203
Патологии 22, 36, 202, 206, 208, 211–215, 233
Санька 168, 197, 199, 202–205, 215, 216, 233
Примаков Евгений Максимович 226
Прометей, миф 192
Проханов Александр Андреевич 170, 257, 258
Прохоров Александр 87
процесс «Антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра» 42, 44, 45, 50–53
Путин Владимир Владимирович 24, 32, 33, 35–37, 144, 163, 171, 210, 216, 233, 235, 236, 244, 247, 249, 254–257, 259, 261–270, 272, 273, 275, 280, 281, 283, 284, 291
Пушкин Александр Сергеевич 51–53, 90, 120, 190
Борис Годунов 51

- Евгений Онегин* 90
Капитанская дочка 120
 Пушкина Маргарита Анатольевна 135, 137
 Пышняк Галина 277
 Радзинский Эдвард Станиславович 74, 83, 84, 97
 Радзиховский Леонид Александрович 244, 245
 Радищев Александр Николаевич 237
 разоблачение 27, 28, 43, 46, 47, 68, 79, 85, 139, 145, 146, 267, 270, 290
 Рид Дин 117, 134, 140
 Родионов Евгений Александрович 157–159, 161, 232
 Розенбаум Александр Яковлевич 135
 Роллан Ромен 149
Роснефть, нефтяная компания 244
 Ротшильд, семья 247, 271
 Рудаков Владимир Николаевич 289
 Руднев Павел Андреевич 176
 Руссе Давид 156
 Русская православная церковь 55, 157, 158, 164
 Рыковцева Елена 289
 Савченко Надежда Викторовна 173–175
 Садулаев Герман Умаралиевич 31, 36, 38, 143, 168, 175–178, 181–193, 195, 196, 216–218, 224, 233
Двери небес 186
Почему не падает небо 189
Таблетка 175
Шалинский рейд 175
Я — чеченец! 168, 175–177, 181, 182, 190, 192, 195, 233
 самиздат 121, 122
 святые 34–37, 54, 64, 74, 170, 242, 259, 288, 292; мощи 54
 сексуальное надругательство 283, 284, 290
 Селезнев Геннадий Николаевич 229
Семнадцать мгновений весны, фильм реж. Татьяна Лиознова 121
Семь Симеонов, джазовый ансамбль 36, 79, 80
 Сечин Игорь Иванович 256
 Синатра Фрэнсис Альберт (Фрэнк) 125
 Синявский Андрей Донатович 29, 121, 122, 238, 260, 261
 Скерри Илейн 25, 39, 118
 Скоржевская Тамара 66
 Соболев Марк Андреевич 85
 Солженицын Александр Исаевич 20, 121, 240, 243, 252, 253, 255, 257, 267, 276
Архипелаг ГУЛАГ 243
Один день из жизни Ивана Денисовича 122
 Сочи, зимние Олимпийские игры 236
 Союз, космический корабль 70
Спасти рядового Райана, фильм 288
 Сталин Иосиф Виссарионович 18, 26, 28, 42, 44, 56–59, 83, 85, 89, 93, 107, 122, 131, 217, 225,

- 267; см. также показательные процессы
культ личности 28
маскулинность, идеал 22
сталинизм 22, 27, 32, 68, 89, 90, 122, 170, 201, 235, 260
Стэнфорд Леланд 247, 248
Стаханов Алексей Григорьевич 82
Стругацкий Борис Натанович 33, 236, 253, 269, 273
суверенная власть 11, 12, 15, 17, 21, 41, 113, 114, 125, 130, 293
Сухотин Михаил Александрович 162–165, 167, 232
- Таратухин Сергей Михайлович 256
Театр имени Йозефа Бойса 252
Тейтельбойм Володя (Тейтельбойм-Волоски Валентин) 129
Терешкова Валентина Владимировна 103
Тодоров Цветан 114
Толстой Лев Николаевич 176, 190
Троцкий Лев Давидович (Бронштейн Лейб Давидович) 42, 46, 50, 260, 261
трубопровод в Китай 270
Трудолюбов Максим Анатольевич 216
Тургенев Иван Сергеевич 151
Тычина Павел Григорьевич 120
Тютчев Федор Иванович 229
- угон самолета 10, 26, 27, 29, 65, 67–69, 71, 72, 74, 78, 80, 83, 105–107, 143
Угонщик самолетов, фильм реж. Джон Гиллермин 79
- Уиддис Эмма 69
Уиллис Брюс Уолтер 222
Украина 8, 9, 29, 33, 143, 168, 169, 171–174, 177, 176, 277, 278, 280
бандеровцы 280
Донецкая народная республика (ДНР) 169, 172, 175, 277
распятый мальчик 33, 277, 278, 280, 293
Чернобыльская АЭС, катастрофа 161
Улицкая Людмила Евгеньевна 33, 35, 36, 38, 236, 240, 245–254, 257, 259, 267–269, 274
Успенский Борис Андреевич 23, 37
Ушакин Сергей Александрович 30, 38, 144, 182, 187, 210, 219
Уэллс Герберт Джордж 47
- Фадеев Александр Александрович 44, 118
Фадеев Валерий, пилот 66
Фандорин Эраст 262
Фассел Пол 180, 181, 206, 212
Федоров Николай Федорович 283
формализм русский 123
Фуко Мишель 11, 29, 110, 112, 132, 133, 142
Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы 29
- Хара Виктор 10, 18, 22, 28, 29, 34–37, 109–121, 124, 126–131, 133–139, 141, 142
zoé/bios 115
большой Другой 18, 114, 141
Визбор 138

- Вознесенский 138
 Космодемьянская 29
 поездка в СССР 128
 рок-опера 111, 134, 136
 в советских медиа 10, 109–142
 убийство 109, 112, 139
Вперед к мечте / Мы победим
 133, 134
Наша песня — боевое ору-
жие 134
Спасибо тебе, Рекабаррен 121
 Хара Джоан 109, 116, 127–
 129, 131
 Хархордин Олег Валерьевич 10,
 23, 32, 46, 54, 55, 71, 84,
 154, 236
 личность 10, 32, 46, 55, 236
 самопознание/самоконтроль
 84, 236
 Хейли Артур 22, 96–98, 100–
 103, 108
Аэропорт 22, 96–98, 100, 101,
 103, 108
 Хинштейн Александр Евсеевич
 261, 263–266, 269
 Ходорковский Михаил Борисо-
 вич 7, 20, 22, 31–33, 35–37, 235,
 236, 240, 243–259, 265, 267–276
 Березовский 268
 благотворительность 248, 253
 заключение 20, 246, 270
 о Северном Кавказе 272
 освобождение 249, 255, 258,
 272, 273, 276
 человек священный 32, 236,
 243, 246, 251, 255, 258, 268, 275
 холодная война 27, 67, 78, 79, 118,
 229, 236, 284
 авиагоны 26, 27, 67, 79
 возрождение холодной
 войны 284
 Хомейни Рухолла 43
 Хрущев Никита Сергеевич 69,
 85, 253
 Хуциев Марлен Мартынович
 84, 87
Застава Ильича (Мне два-
дцать лет), фильм 84, 87
 Хэррис Эдриен 59, 63, 94, 147, 160
 цензура 122, 124
 Цой Виктор Робертович 133
 человек священный 9–11, 14–16,
 18, 19, 23, 27, 31, 32, 39, 40, 41,
 46, 49, 51, 53, 62, 63, 67, 68, 72,
 78, 83, 88, 93, 97, 105, 106, 112,
 118, 130, 152, 167, 180, 189, 214,
 219, 231, 234, 236, 239, 242, 243,
 246, 249, 251, 255, 258–260, 268,
 275, 293
 Аьенде 130
 ветераны войны в Афганиста-
 не 31, 152
 бортпроводницы 72, 105
 заключенные 19
 молчание 243
 показательные процессы 27,
 32, 67, 236
 суверен 10, 12, 16–18, 32, 41,
 49, 51, 255, 259
Экипаж 97
 Черкасов Дмитрий (Окунев
 Дмитрий Сергеевич) 31, 38,
 143, 168, 177, 178, 181, 220–226,
 230, 234
Ночь над Сербией 168, 177, 178,
 181, 220, 224, 225, 230,
 231, 234

- Чернобыльская авария (1986) 161
Черномырдин Виктор Степанович 229
Чечня 29, 30, 105, 143, 144,
161–165, 168, 176, 177, 179,
181, 183–186, 188–193, 195,
206, 213, 217, 219, 226, 232,
255, 261, 268
Маркелов 261
Пушкин 190
Родионов 161, 232
Садулаев 168, 176, 177, 181,
183–193
террористы 264
Толстой 190
Ушакин 144
человек священный 189
Чили 28, 109, 111, 115,
122, 128, 129, 131, 133,
139, 140
Чкалов Валерий Павлович 82
Чудакова Мариэтта Омаровна 244
Чуковский Корней Иванович
52, 53
Чухрай Григорий Наумович 89
Чистое небо, фильм 89–92

Шавидзе Сулико, второй пилот 65
Шаламов Варлам Тихонович 20,
240–243
Шальопа Андрей Геннадьевич
287, 288
28 *панфиловцев*, фильм 286
Шарангович Василий Фомич 45
Шведов Игорь, психолог 289
Швыдкой Михаил Ефимович
228, 229
Шевцова Лилия Федоровна 259
Шендерович Виктор Анатольевич 265
Шепитько Лариса Ефимовна
93–95
Крылья, фильм 93, 94
Шеремет Павел Григорьевич
291, 292
Шкловский Виктор Борисович 180
Шлёнский Владимир Николаевич 120, 121
Шмитт Карл 11, 125
Шолохов Михаил Александрович 29, 122, 170, 261

Щипахина Людмила Васильевна 104
Самолету 104

эвтаназия 18, 43
Эггерт Константин Петрович 256
Экипаж (фильм) 22, 81,
95–97, 98
Элдер Мириам 257
Эпштейн Михаил Наумович 279
Эткинд Александр Маркович
238, 279

Югославия 143, 144, 164,
168, 169, 179, 219, 220,
225–229, 231
Косово 220, 227, 229, 230
Милошевич 226, 227, 229
НАТО, бомбардировки
Югославии 168, 169, 179, 219,
220, 225–231
ЮКОС, нефтяная компания 18,
31, 235, 244, 246, 268, 270

Юрчак Алексей Владимирович

96, 127, 131–133, 136

нормализация дискурса

127, 131

Ягода Генрих Григорьевич (Генох

Гершович (Енох Гершенович)

Иегуда) 50

Яковлев Дима 8, 284, 285

Ярошенко Константин Владими-

рович 285

bios. см. *zoé/bios*, голая жизнь

habeas corpus, закон 13, 25, 40

vitae necisque potestas (власть над
жизнью и смертью) 13, 16, 114

zoé/bios 12, 14, 19, 24, 34, 37, 41,

54, 57, 63, 72, 115

Оглавление

Благодарности	5
Предисловие	7
Глава первая. Обратни, вампиры и «человек священный» на страницах «Правды» и в советском дискурсе 1930–1940-х годов	39
Глава вторая. Устанавливая небесные границы: о похитителях самолетов, самоотверженных стюардессах и угонах самолетов в советской прессе, литературе и кинематографе	65
Глава третья. Наш человек в Чили, или Посмертная слава Виктора Хары в советских медиа и поп-культуре	109
Глава четвертая. Отцы, сыны и имперский дух: конкурирующие интерпретации жертвенного сюжета в контексте новых войн	143
Глава пятая. Барон-разбойник или инакомыслящий интеллигент: герой-бизнесмен на перепутье истории ...	235
Заключение	277
Библиография	294
Указатель	304

Научное издание

Юлия Минькова
СОЗДАВАЯ МУЧЕНИКОВ
Языковые особенности жертвенного сюжета
в русской культуре от Сталина до Путина

Директор издательства *И. В. Немировский*
Ответственный редактор *И. Белецкий*

Заведующая редакцией *О. Петрова*
Дизайн *И. Граве*
Редактор *М. Маркушина*
Корректор *Е. Гайдель, Е. Семенова*
Верстка *Е. Падалки*

Подписано в печать 20.04.2022.
Формат издания 60 × 90 1/16. Усл. печ. л. 20,0.

Academic Studies Press
1577 Beacon Street, Brookline, MA 02446 USA
<https://www.academicstudiespress.com>

ООО «Библиороссика».
190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25а

Эксклюзивные дистрибьюторы:
ООО «Караван»
ООО «КНИЖНЫЙ КЛУБ 36.6»
<http://www.club366.ru>
Тел./факс: 8(495)9264544
e-mail: club366@club366.ru

Книги издательства можно купить
в интернет-магазине: www.bibliorossicapress.com
e-mail: sales@bibliorossicapress.ru



*Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ*