

литературное
НОВОЕ
обозрение

№ 124 (2013)

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Выпуск издания осуществлен при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Редакция

Ирина Прохорова (главный редактор)
Дмитрий Харитонов (история)
Николай Поселягин (теория)
Александр Скидан (практика)
Абрам Рейтблат (библиография)
Владислав Третьяков (библиография)
Кирилл Корчагин (хроника научной жизни)

Редколлегия

Константин Азадовский (Петербург)
Хенрик Баран (Олбани, Нью-Йорк)
Николай Богомолов (Москва)
Татьяна Венедиктова (Москва)
Томаш Гланц (Прага)
Ханс Ульрих Гумбрехт (Стенфорд)
Борис Дубин (Москва)
Александр Жолковский (Лос-Анджелес)
Андрей Зорин (Оксфорд / Москва)
Александр Лавров (Петербург)
Джон Малмстад (Кембридж, Массачусетс)
Александр Основат (Москва / Лос-Анджелес)
Пекка Песонен (Хельсинки)
Олег Проскурин (Москва)
Роман Тименчик (Иерусалим)
Евгений Тоддес (Рига)
Александр Эткинд (Кембридж / Петербург)
Михаил Ямпольский (Нью-Йорк)

ISSN 0869-6365

©©© Редакция журнала "Новое литературное обозрение", Москва 2013
При перепечатке материалов ссылка на ООО Редакция журнала
"Новое литературное обозрение" обязательна



МОСКВА

СОДЕРЖАНИЕ

№ 124 (2013)

НОВАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

- ГАЛИНА РЫМБУ 7 Передвижное пространство персворота
РОМАН ОСМИНКИН 11 «Бывает...»

ТРАВМА И ПАМЯТЬ

- НИКОЛАЙ ПОСЕЛЯГИН 16 От редактора
ИЛЬЯ КАЛИНИН 18 Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация
КЕВИН М. Ф. ПЛАТТ 35 Идти в науку — терпеть муку: травма и дисциплина в российской школе (пер. с англ. Николая Поселягина)
ОЛЬГА КИРИЛЛОВА 48 Кинематограф как травма, фильм как памятник, смысл как аффект (Беседа с Михаилом Ямпольским)

КТО ОНА?: ШВЫ И ПРОРЕХИ В ОБРАЗЕ ЗОИ КОСМОДЕМЬЯНСКОЙ

Составитель блока Джонатан Брукс Платт

- ДЖОНАТАН БРУКС ПЛАТТ 52 Отчужденные от подвига (От составителя)
ДЖОНАТАН БРУКС ПЛАТТ 54 Зоя Космодемьянская между истреблением и жертвоприношением (пер. с англ. Ольги Михайловой)
АНДРЕЙ ЩЕРВЕНКО 79 Психика без психологии: «Зоя», идеология и сталинское кинопространство

- АДРИАННА ХАРРИС 93 Сталинская линия и выдуманные женихи: роль любовной линии в повествованиях о героях Второй мировой войны (пер. с англ. Александра Слободкина)

РАЗГОВОР ПОЭТА С КНИГОПРОДАВЦЕМ: ОБ ЭКОНОМИКЕ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

- АЛЕКСЕЙ ВЛОВИН 111 Издательская экономика Ивана Гончарова (писатель и Морское министерство)
МИХАИЛ МАКЕЕВ 130 Литература для народа: протекция против спекуляции (к истории некрасовских «красных книжек»)

СОВРЕМЕННОСТЬ ТРАДИЦИИ, ТРАДИЦИОННОСТЬ НОВАТОРСТВА

- ИРИНА ШЕВЕЛЕНКО 148 «Суздальские богомазы», «новгородское кватроченто» и русский авангард

ПРОЧТЕНИЯ

- ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ 180 Русская поэзия в 1913 году (Часть вторая)
АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ 212 Цифровой кайф

«КТО ГОВОРИТ?»: ПОЭТИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И ПОЛИТИКА СООБЩЕСТВА

- АЛЕКСАНДР СКИДАН 224 От редактора
КИРИЛЛ КОРЧАГИН 225 «Маска сдирается вместе с кожей»: способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов
ЕВГЕНИЯ СУСЛОВА 239 Практика субъективации
ПАВЕЛ АРСЕНЬЕВ 243 «Выходит современный русский поэт и кагбэ нам намекает»: к прагматике художественного высказывания

- ПАВЕЛ МИТЕНКО 252 Как действовать на виду у всех?
(*Московский акционизм и политика сообщества*)

ОБРАТНЫЙ ПЕРЕВОД

- АЛЕКСАНДР СКИДАН 269 От редактора
- АЛЕКСАНДР ЧАНЦЕВ 270 Русская литература на randevу
(*Беседы с Южкой Маллинеом, Массимо Маурицио и Мирьяной Петрович*)
- ХЕНДРИК ДЖЕКсон 284 В свете пророчеств (*Новосибирск*)
(пер. с нем. А. Филоты);
287 Конец фальшивого порока
(пер. с нем. Дм. Драгилёва)

CLOSE READING

- СЕРГЕЙ ОРОБИЙ 290 Проза Орфея: феномен
Александра Гольдштейна

ХРОНИКА
СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- ЮЛИЯ ВАЛИЕВА 306 «Что видится прекрасным?
Звёздный свод?..» (Рец. на кн.:
Ерёмин М. Стихотворения: Кн. 5. СПб., 2013)
- ИВАН СОКОЛОВ 312 «Рыв мира» через «рубь меня»
(Рец. на кн.: *Сулова Е. Свод масштаба. СПб.; М., 2013*)

БИБЛИОГРАФИЯ

Л Ю Д И И З В Е Р И

- НИКОЛАЙ ПОСЕЛЯГИН 318 Животные, которых нет (Рец.
на кн.: *Timofeeva O. History of Animals. [Maastricht], [2012]*)
- ВАДИМ МИХАЙЛИН, 322 «Немножко лошади»: антропологические заметки
ЕКАТЕРИНА на полях анималистики (*Обзор Решетникова зарубежных книг*)

- ИЛЬЯ УТЕХИН 343 К истории антропологического
взгляда на визуальность (Рец. на кн.:
Made to Be Seen. Chicago; L., 2011)

- СВЕТЛАНА ЛУЧИЦКАЯ 350 Красный рыцарь, золотое небо
и сияющие витражи: как писать
историю цвета в Средние века
(Рец. на кн.: *Farbe im Mittelalter: Materialität – Medialität – Semantik. Berlin, 2011. Bd. 1–2*)

- ОЛЬГА МАЛИНОВА- 359 (Пост)советские дачи и дачники,
ТЗИАФЕТА воображаемые и реальные (Рец.
на кн.: *Caldwell M.L. Dacha Idylls. Berkeley; L.A., 2011*)

- ВЛАДИМИР ЛАПИН 367 О штабах, фураже, морозе и воинской
доблести (Рец. на кн.: *Ливен Д. Россия против Наполеона: борьба за Европу, 1807–1814. М., 2012*)

- ЕВГЕНИЙ САВИЦКИЙ 378 Как писать историю нищих, бродяг
и мигрантов в России: научные
и политическо-эстетические стратегии
исследователя (Рец. на кн.: *Jahn H.F. Armes Russland. Paderborn; München; Wien; Zürich, 2010*)

- 387 Новые книги

- ЕВГЕНИЙ НИКИТИН 406 Письмо в редакцию

- 408 От редакции

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

- АЛЕКСАНДР ЛЕВАШОВ, 409 Гаспаровские чтения – 2013
ВЕРА МИЛЬЧИНА, (Москва, РГГУ, 18–20 апреля
ВЕРА МОСТОВАЯ 2013 г.)
ВЕРА ПОЛИЛОВА

- РОМАН КАЗАКОВ, 432 Идеи А.С. Лаппо-Данилевского
МАРИНА РУМЯНЦЕВА в интеллектуальных контекстах
XX–XXI веков: «круглый стол»
к 150-летию со дня рождения
А.С. Лаппо-Данилевского
(РГГУ, 6 апреля 2013 г.)

- 440 Summary

- 445 Наши авторы

КТО ОНА?: ШВЫ И ПРОРЕХИ В ОБРАZE ЗОИ КОСМОДЕМЬЯНСКОЙ

Составитель блока Джонатан Брукс Платт

Джонатан Брукс Платт

ОТЧУЖДЕННЫЕ ОТ ПОДВИГА

В сентябре 1991 года в разгаре советской дезинтеграции газета «Аргументы и факты» опубликовала «Уточнения к канонической версии» о гибели Зои Космодемьянской. Утверждая по разным слухам, что в селе Петрищево, где Космодемьянская подожгла избы, немцев не было, автор статьи, Александр Жовтис, открыл своим читателям правду о политике «выжженной земли», которая велась в начале войны. Спустя месяц «АиФ» в виде ответа на вопрос: «Зоя Космодемьянская: Героиня или символ?» — опубликовали подборку писем читателей. Некоторые возмутились тем, что подвиг Космодемьянской дискредитируется, и предложили ответные доказательства о присутствии немцев в Петрищево. А другие, наоборот, увеличили слухи о том, что лежит «за мифом». Например, утверждали, что партизанкой «Таней» вообще была не Космодемьянская, а другая девушка. А если все же и она, то неудивительно, что она участвовала в такой жестокой военной тактике, поскольку до войны лечилась в психиатрической клинике — врачи подозревали шизофрению¹.

Хотя архивные документы показывают, насколько необоснованны были слухи об отсутствии немцев в деревне, о ложной идентификации партизанки и о серьезности ее нервной болезни², сомнения о подвиге Космодемьянской

1 Жовтис А. К обстоятельствам гибели Зои Космодемьянской: Уточнения к канонической версии // Аргументы и факты. 1991. 26 сентября; Обратная связь: Зоя Космодемьянская: Героиня или символ? // Аргументы и факты. 1991. 31 октября.

2 Горшков М.М. Зоя Космодемьянская (1923—1941) // Отечественная история. 2003. № 1. С. 77—93.

до сих пор продолжают циркулировать в коллективной памяти о войне. Дело здесь, конечно, не только в исторической правде. Сомнения о Космодемьянской отражают глубокое отчуждение от насилия тотальной войны и от той воинствующей («милитантной») субъективности, которая формировалась в преддверии этой войны в 1930-е годы. Желание докопаться до истины и показать, что за героическим мифом лежит отчаянная, больная жестокость, — это желание дойти до основания советского общества, до места основополагающей власти, и отрицать его, как нечеловеческое и чужое.

Предлагаемый блок статей рассматривает «чуждость» Зои Космодемьянской как культурно-исторический факт. В статье **Джонатана Брукса Платта** речь идет о конститутивных противоречиях в истории Космодемьянской, в частности в аспектах гендера и насилия, и о том, как эта противоречивость стиралась после войны. **Андрей Шербенок** анализирует конструирование субъективности имплицитного зрителя в фильме «Зоя» (1944), показывая его специфические отличия и от классического голливудского кино, и от советского кино постсталинских лет. **Адрианна Харрис** рассматривает выдуманных женихов в литературных и кинематографических повествованиях о Космодемьянской как прием феминизации героини, тем самым доказывая, что процесс отчуждения от милитантности начинается почти сразу после ее подвига.

Джонатан Брукс Платт

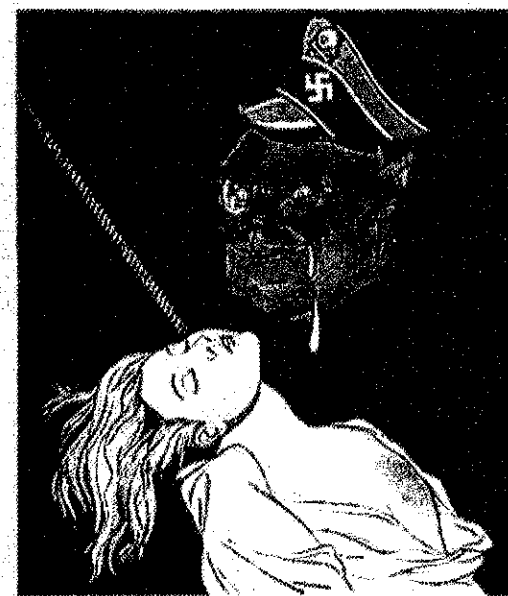
ЗОЯ КОСМОДЕМЬЯНСКАЯ МЕЖДУ ИСТРЕБЛЕНИЕМ И ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕМ



Рис. 1. Истерзанный гитлеровцами труп Зои Космодемьянской («Правда», 27 января 1942 года. Фотограф Сергей Струнников)

С этой фотографии началась «работа траура», связанная с образом Зои Космодемьянской — молодой советской партизанки, которую схватили, пытали и казнили немецкие солдаты во время наступления на Москву в 1941 году (рис. 1). Фотография, сделанная Сергеем Струнниковым, впервые появилась на третьей странице газеты «Правда» 27 января 1942 года и впоследствии множество раз перепечатывалась. Поразительная красота убитой девушки, а также тревожный эротизм ее мучительного образа сделали это изображение одним из самых запоминающихся за всю историю войны. Как истолковать его? Прежде всего обращает на себя внимание эротическое содержание — особенно если учесть пресловутое «пуританство» сталинской культуры, — но оно определенно выступает в амбивалентной роли. Прекрасная юная девушка зверски убита, ее тело чудовищно незащищено как перед зверским насилием, так и перед зимним морозом. В то же время обнаженная грудь и запрокинутая голова вызывают иные ассоциации — со всепоглощающей страстью. Амбивалентность этих двух прочтений зловеще отражается в противопоставлении правой груди Космодемьянской — целой и притягивающей вожделекий взгляд — и левой, отсутствующей, демонстрирующей куда большую телесную обнаженность и пресекающей полет эротической фантазии. Уцелевшая грудь манит, но к ней невозможно прикоснуться, что превра-

щает Космодемьянскую в утраченный эротический объект; отрезанная грудь напоминает об обценном удовольствии, которое получали нацисты (что подтверждает позднейший плакат, основанный на этой фотографии, — рис. 2). У статуй Космодемьянской часто левая грудь оказывается целой, а правая — прикрыта одеждой, как будто художники используют фантазии, чтобы маскировать рану (рис. 3, а также см. рис. 2 в статье Андрея Щербенка, публикуемой в этом же номере «НЛО»). Но подобные интерпретации — это лишь половина истории. Отсутствующая грудь может восприниматься как след мучительной страсти самой Космодемьянской, *jouissance* (наслаждение) болью по ту сторону удовольствия¹. В статье я прежде всего рассмотрю эти две возможные точки зрения на смерть Космодемьянской и исследую утверждающий их контекст. Кроме того, я коснусь амбивалентности, позволяющей двум этим взглядам сочетаться в ее мифе и переплетаться, иногда невероятным образом.



УБЕЙ ФАШИСТА-ИЗУВЕРА!

Рис. 2. В. Дени. «Убей фашиста-изувера!» (1942)

ЖЕНСТВЕННОСТЬ, ПРИНЕСЕННАЯ В ЖЕРТВУ

Наиболее естественное восприятие мифа Космодемьянской — прочтение его как истории жертвы, истории, созданной, чтобы вдохновить солдат на борьбу с захватчиками. Такой посыл очевиден в статье Петра Лидова «Таня», первоначально сопровождавшей фотографию Струнникова. Лидов очень подробно перечисляет пытки, которым подверглась Космодемьянская в руках нацистов, — ее били ремнем, жгли ей губы керосиновой лампой, проводили

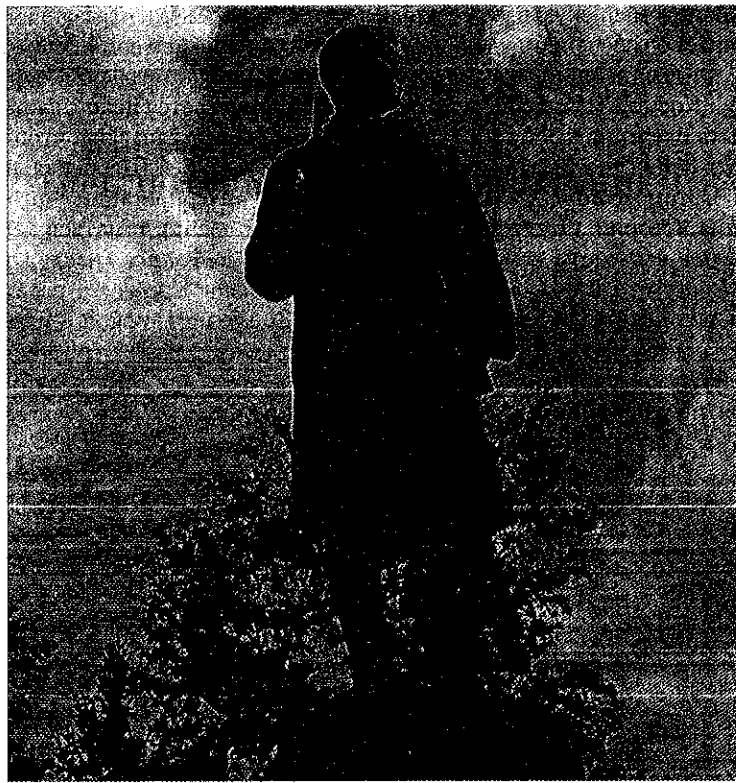


Рис. 3. Памятник Зое Космодемьянской. Скульптор М.Г. Манизер, 1942. Фото © Ая Траугот

по спине пилой, выгоняли раздетой и босой на мороз и, наконец, повесили, после чего надругались над ее телом. При этом Лидов практически ничего не говорит о деятельности девушки-партизанки. Подобным образом, когда в вещах убитых немецких солдат были найдены фотографии казни Космодемьянской, Александр Довженко написал к ним комментарий, в котором подробно остановился на страданиях Космодемьянской, на ее женственной беззащитности, несмотря на то что она в чем-то напоминает бойца:

Холодно Зое. Опухшие от мороза и побоев руки ее сжаты в кулаки, как у бойца: босые, в одних лишь чулках, ноги почернели за страшную ночь от мороза. Опухли искусанные в кровь губы: двести ударов немецких ремней всю ночь выбивали признания из нежных девичьих уст и не выбили. Не закричала, не заплакала, не застонала. Все, что могло обрушиться на девушку тупое немецкое насилие, аморальность, жестокость и бессильная ненависть к русскому народу, — все перенесла молодая русская душа².

Советские солдаты отреагировали так, как ожидалось. Они писали письма матери Космодемьянской, обещая отомстить за смерть ее дочери. Они писали имя девушки-партизанки на своих танках и самолетах и специально преследовали тот немецкий полк, что убил ее. Они носили фотографии девушки — даже *эту* фотографию — в нагрудных карманах, когда шли в бой. Также следует упомянуть об особенно жестокой экономике либидо на Восточном фронте вообще. Подробные рассказы о зверствах, подобных истории Космо-

демьянской, несомненно, сыграли свою роль в массовых изнасилованиях женщин в Восточной Пруссии весной 1945 года.

Все эти факты наделяют историю Космодемьянской отчетливой гендерной логикой. Строгое разделение на женщин-жертв и мужчин-убийц представляет собой классический пример того, как гендерные стереотипы обычно укрепляются во время войны. Ценности воинственной мужественности может определять код маскулинности, но реальный военный опыт скорее угрожает мужской гендерной идентичности. Это, наверно, всегда было так, и связано это с тем, что во время войны мужчинам приходится брать на себя бытовую работу — приготовление пищи, починку одежды, уход за больными и ранеными. Однако в условиях современной войны — массовой и механизированной — повышенная уязвимость солдат оставляет еще меньше возможностей для ощущения мужской силы и героизма, а немецко-советский конфликт был, вероятно, наиболее демаскулинизирующим из всех известных. От бесчисленных сексуально ориентированных злодеяний до комических случаев — например, широко распространенного «трансвестизма» среди немецких солдат, вынужденных отбирать одежду у местного женского населения, так как обмундирование не было рассчитано на зимние морозы, — война постоянно ставила маскулинность под угрозу. Как много раз отмечалось, в подобных обстоятельствах гендер становится центральным вопросом военной пропаганды. Государство определяет четкие роли для женщин и мужчин, окружая образы мужского героизма и агрессивности, с одной стороны, портретами матерей, покорно отправляющих сыновей на фронт, а с другой — страхом (потенциальным или реальным) женщин, ставших объектами вражеского насилия³. Подобные гендерно обусловленные образы побуждают солдат защищать не только свои дома и семьи, но и сам социальный порядок, который поддерживает их мужскую власть и авторитет.

Несмотря на радикальные изменения, внесенные механизацией, продолжающаяся манипуляция гендером в новейших воюющих сообществах предполагает неизменное влияние культурных парадигм прошлого. Вероятно, наибольшей угрозой для мужчин в военное время является то, что они становятся «хранителями смерти», при том что в мирное время эту роль традиционно выполняют женщины. Исследуя погребальные практики на Мадагаскаре, антрополог Морис Блох описывает гендерно обусловленное отношение к смерти, которое, по его мнению, существует «во всех обществах, где власть связана с идеальным, неизменным порядком». В подобных обществах индивидуальная смерть предельно феминизирована:

Скорбь и нечистота на Мадагаскаре и во многих других культурах принципиально сосредоточены на женщинах. Именно женщины должны оплакивать покойного, индивидуально и группами. Именно женщины носят траур. Это они <...> сидят на груде мусора перед домом покойного, с распущенными волосами, в мешковатой одежде. Именно они принимают соболезнования и плачут вместе с гостями-женщинами. Именно женщины связаны с нечистой смертью. Именно они моют тело, а потом моются сами и моют весь дом, и именно они ритуально принимают нечистоту на себя, бросаясь на мертвое тело. Таким образом, похороны — это время скорби, нечистоты и женщин⁴.

И тем не менее, когда процесс оплакивания приближается к завершению, именно мужчины произносят речи, просят благословения покойного и кладут тело в семейную могилу. Конечной целью подобных гендерных практик является преодоление нечистого аспекта смерти, возвращение духовной суб-

станции покойного в патриархальную реальность родовой памяти и управляемой коллективной фертильности. Феминистские критики, такие как Элизабет Бронфен, детально рассмотрели подобные антропологические наблюдения, утверждая, что формирование и обмен самой символической ценности требует сдерживания неясной власти смерти через феминизацию. Далес Бронфен связала подавление или принесение в жертву феминного с такими психоаналитическими концептами, как влечение к смерти Фрейда, Вещь Лакана и семиотическая хора Кристевой⁶.

Если в мирное время именно траурные обряды делают смерть обыденным явлением, то на войне неизбежная подверженность мужчин ее нечистому эффекту требует чего-то более драматического. И действительно, пропаганда, изображающая жестокость в отношении женщин, предполагает другой мифический подтекст. Антрополог Вальтер Буркерт — которого также цитирует Бронфен — описывает, как античный ритуал принесения в жертву девушки исторически использовался для того, чтобы начать военную кампанию или охоту (наиболее известный пример — миф об Ифигении и Троянской войне). Война требует перенаправления энергий либидо, задержки в реализации санкционированного сексуального союза (любви, брака, детей) и направленные страсти на преследование и уничтожение врага мужским коллективом. Буркерт объясняет, почему женщины приносятся в жертву для создания этого абстинентного мужского порядка:

Мужчина отказывается от любви, чтобы убивать: наиболее схематично это демонстрирует ритуальное убийство «девы», которая является, с одной стороны, потенциальным источником счастливого союза, а с другой — возможной причиной разрушительного конфликта среди членов группы. <...> Это необратимое действие преобразует эротическую игру в боевую ярость. Отчаянный «поиск» становится «охотой». <...> В охотничьем мифе дева, принесенная в жертву, становится невестой преследуемого зверя, <...> принесение в жертву девушки как предварительный акт противоположно основному жертвоприношению, которое обеспечивает получение пищи. Это ритуал обмена: надо отдать, чтобы получить, — основное жертвоприношение часто производится путем *sparagmos*, разрывания на куски, разрезания и поедания. Однако предварительное жертвоприношение предполагает самоотречение, что требует других форм уничтожения — погружения в воду или повешения на деревьях⁶.

Далее Буркерт отмечает, что великая жертва войны или охоты также может быть «мотивирована как карательная экспедиция, как возмездие за смерть девушки»⁷. Через призму этой концепции история Космодемьянской кажется очевидно сконструированной для мотивации воинов-мужчин через манипуляцию гендерной диалектикой. Действительно, статья Лидова «Таня» была лишь наиболее заметной в целой серии статей в «Правде» о юных девушках-партизанках, пойманных и убитых во время обороны Москвы⁸. Пока советская пресса пыталась осмыслить чудовищное вражеское наступление, смерть «дев» занимала центральное место в общественном сознании.

Здесь важно напомнить, что война и ритуальное жертвоприношение тесно связаны как санкционированное нарушение табу на кровопролитие. В жертвоприношении девы диалектика гендера переплетается с диалектикой трансгрессии. Как напоминает Батай, трансгрессия «снимает запрет, не уничтожая его». Запрет на убийство определяет «порог, и только за ним возможно убийство; а на коллективном уровне война определяется именно преодолением этого порога. Если бы собственно трансгрессия <...> не была ограничена та-

ким образом, она была бы возвратом к ярости — к ее звериности. На самом же деле она совсем не такова. Организованная трансгрессия образует вместе с запретом единое целое, которым и определяется общественная жизнь»⁹. По мнению Рене Жирара, насилие жертвоприношения — это ритуал очищения крови, противопоставленный взрывам насилия, которые угрожают общественным границам вспышками заразной взаимной агрессии. «Пока чистое и нечистое остаются разделены, можно смыть даже самые черные пятна. Стоит им смешаться, нельзя очистить ничего»¹⁰. Здесь описанное Буркертом жертвоприношение девы как предварительное эхо расчленения добычи приобретает отчетливо очерченный хронотопический контур. Смерть девы открывает исключительную зону ритуальной трансгрессии, в которой и ведется война. Чтобы вернуться домой и заработать право на обычную, личную любовь, члены охотничьего сообщества должны завершить жертвоприношение и убить зверя.

С этой точки зрения, предстает ли Космодемьянская трагической жертвой нацистских захватчиков или их нечистой невестой, история ее смерти демонстрирует советским солдатам их жертвенную вину, крепко привязывая их к акту непоправимого насилия. Женское ритуальное оплакивание оказывается недостаточным для того, чтобы осознание утраты девы сублимировалось в обновленную фертильность и новое утверждение социального символического кода. Вместо этого требуется возмездие — в конечном счете, месть самим себе — пересечение исключительной зоны трансгрессии, претерпевая «роскошную растрату» (как сказал бы Батай) жизни на войне для того, чтобы восстановить чистоту социальных, территориальных, психологических разграничений через их ритуальное нарушение.

ИНОЕ НАСЛАЖДЕНИЕ

Однако в истории Зои Космодемьянской есть много такого, что говорит о недостаточности ее прочтения с точки зрения гендера и жертвоприношения. Во-первых, необходимо отметить особенную воинственность советских женщин — уникальную среди участников Второй мировой войны. В недавнем исследовании «Советские женщины на войне» Анна Крылова отмечает появление в 1930-х «альтернативной — неполярной — гендерной системы», когда готовность воевать воспитывалась на всеобщей основе в школе, комсомоле и полувоенных организациях вроде Осоавиахима (Общества содействия обороне, авиационному и химическому строительству)¹¹. Героини фильмов, такие как Анка-пулеметчица в «Чапаеве» и размахивающая мечом Василиса в «Алекサンドре Невском», создавали пленительные образы женщин, способных и желающих убивать. Парадоксальным образом характерной особенностью советской социальной политики 30-х годов было то, что война представлялась общим гендерным пространством, даже несмотря на меры по подъему рождаемости (например, запрет абортов в 1936 году), предполагающие, что первой и основной ролью женщины должна быть роль матери. Когда разразилась война, это противоречие осталось неразрешенным, и государство руководствовалось в отношении женщин-добровольцев установкой «препятствовать, но не запрещать»¹². Многие юные комсомолки (такие как Зоя Космодемьянская) смогли, таким образом, пойти воевать, хотя пресса призывала женщин брать на себя более традиционные для военного времени роли — «бойцов трудового фронта» или санитарок. Однако по мере того, как война

затягивалась, все больше женщин шли непосредственно на фронт, и многие даже занимали командные должности¹³.

Более того, хотя статьи в «Правде» о пойманных партизанах были посвящены в основном пыткам женщин, решение сделать Космодемьянскую Героем Советского Союза предполагает признание гендерно равных форм героического самопожертвования. И действительно, во многих обращениях к истории Космодемьянской демонстрируется неполярная гендерная динамика, подчеркивающая (даже преувеличивающая) военные подвиги Зои, а не преуменьшающая их, как это происходило в текстах Лидова и Довженко. Например, ранняя статуя партизанки скульптора Матвея Манизера представляет собой изображение стальной женщины андрогинного вида с винтовкой (рис. 3). Фильм Лео Арнштама «Зоя» 1944 года содержит несколько сцен из жизни Космодемьянской в партизанском отряде, в том числе одну, где она убивает немца в упор, чтобы спасти товарища. В дальнейших сценах показано, как девушка бросает гранаты и стреляет из автомата на фоне взрывов, произведенных ею (рис. 4).



Рис. 4. «Зоя» (режиссер Лео Арнштам. 1944)

Именно эта сторона мифа о Зое Космодемьянской вызывает ассоциации с образом другой девы, принесенной в жертву, — Жанны д'Арк. В отличие от утопленных и повешенных девственниц, которые вызвали агрессивное желание поймать зверя, Жанна д'Арк предстает экстагической, мистической защитницей от захватчика. Более того, хотя ее власть осуществляется с позиции женщины, она в конечном счете преодолевает границы пола, и воин-андрогин объединяет людей в сообщество, состоящее не из одних мужчин. Безоговорочно преданная королю, направляемая божественными голосами, «Орлеанская дева» спланирует людей, ведет их в бой своим примером, а не просто отправляет отомстить за смерть невинной жертвы. Тот факт, что ее предали, ее пленение и казнь маркируют не начало войны, а возвышенный предел самопожертвования, который гарантирует победу, если ему будет подражать все, кто любит Францию. Космодемьянскую часто называют русской Жанной д'Арк — и действительно, эта часть ее наследия, вероятно, се-

годия наиболее актуальна, так как часто поднимается вопрос о ее возможной канонизации¹⁴. Космодемьянская всегда была окружена своего рода мистической аурой. Два ее главных изображения военного времени — фильм Арнштама и пьеса Маргариты Алигер «Сказка о правде» — показывают, как девушку перед казнью посещают ее близкие, придавая ей силы; кульминацией же становится полубожественное посещение Сталина:

Кто это там стоит у окопа? (Напряженно выглядывается в темноту.) Я не могу встать, Иосиф Виссарионович, у меня горят ноги, но я и так выслушаю приказ. Сегодня, 5 декабря тысяча девятьсот сорок первого года, части Красной Армии под Москвой переходят в генеральное наступление. Значит, они не возьмут Москву, никогда не возьмут Москву! Спасибо вам, Иосиф Виссарионович, за то, что вы пришли мне об этом сказать, теперь мне уже ничего не страшно¹⁵.

Как и в случае Жанны д'Арк, смерть девушки здесь маркирует ключевой поворот от обороны к наступлению, привлекая скрытые ресурсы страсти, способность терпеть боль и даже смерть для осуществления воли партии.

Стремление разрушать, а не навязывать гендерные оппозиции имело богатую историю в советской культуре. Как неоднократно замечали исследователи, эта тенденция громко провозглашалась в 1920-х как род революционной мизогинии¹⁶. Нечистую, женственную природу — неопределенность смерти — необходимо рационализировать и преодолеть, чтобы дать простор новой культуре советского человека. Во многих случаях это утопическое отрицание женственности, несомненно, маскировало то же самое приращение женщин, которое традиционно укрепляло патриархальный порядок. Однако в других случаях оно отражало нечто иное — жажду обретения коллективного тела, свободного от разделения по половым признакам. В сталинское время, даже когда на первый план выдвигались более традиционные женские роли, идеал внегендерной утопии оставался во многом актуальным — всеобщая военная подготовка была лишь одним из примеров. Однако, как отмечает Крылова, женщины на фронте не отказывались от своей женской идентичности, а наоборот, часто поддерживали ее (например, украшая свои самолеты цветами). Крылова объясняет описанное явление изменением гендера (regendering), а не отменой его (degendering). По ее мнению, альтернативная система не вела к исчезновению гендера, а просто отменяла диалектику противопоставления мужской твердости и женской слабости. Это, безусловно, верно, и важно помнить общую логику сталинизма как постоянной борьбы с правыми и левыми «уклонистами» от генеральной линии. Не слишком торопиться вперед к коммунизму было так же важно, как и не душить прогрессивные импульсы в массах. Таким образом, противоречивая политика, допускающая частичное гендерное перераспределение, которое описала Крылова, может обозначать подобную попытку пройти между Сциллой преждевременного радикализма и Харибдой сдерживающего консерватизма. Неполярный гендер, вероятно, мог быть ступенью к чему-то более радикальному — элиминации половых различий, — даже несмотря на то, что этой утопической мечте в 1930-х оказывалось активное противодействие¹⁷.

Вероятно, самым значительным проявлением стремления к отмене гендерных различий в 1930-х был демаскулинизированный герой многих советских произведений социалистического реализма — Лилия Кагановская описывает искалеченных рабочих и летчиков в книге «Как был переделан советский человек». Как пишет Кагановская, цитируя Казу Сильверман:

Перемещаемое или возвращаемое, подавленное, слепое, хромот, парализованное, истеричное мужское тело, похоже, выдвигалось сталинским искусством в качестве новой маскулинности, той, что — по крайней мере внешне — не зависит от «коллективной притворной веры в соизмеримость пениса и фаллоса» — то есть мужского субъекта и власти, — а вместо этого демонстрирует их радикальную несопоставимость¹⁸.

Однако, хотя Кагановская видит в необъяснимой, зомбиодобной энергии Павла Корчагина из романа Н. Островского «Как закалялась сталь» непрекращающееся подстрекание его собственной кастрации — чтобы дисциплинировать и интерпеллировать себя в символическом порядке (отказаться от наслаждения, чтобы претендовать на фаллическое означающее, несмотря на всю невозможность этого), — можно также интерпретировать эту энергию и раны, от которых страдают подобные герои, как знак другого рода страсти. В своем двадцатом семинаре, «Еще», Лакан отмечает возможность «иного наслаждения», отличного от тех двух форм фаллического наслаждения, которые традиционно определяются как маскулинное и феминное желание. Известное изречение Лакана, что «сексуальных отношений не существует», описывает несоизмеримость мужского воображения, преследующего метонимические суррогаты объекта *a* (*objet petit a*), и женской увлеченности мужчинами, которые обладают символическим фаллосом социальной власти¹⁹. Иное наслаждение, напротив, доступно феминным субъектам (но не обязательно женщинам), которые переориентируются с фаллоса на иное означающее — $S(A)$, «означающее нехватки в Другом». Лакан ассоциирует это иное наслаждение с мистическим экстазом (пример — известная статуя св. Терезы Бернини), что, «минуя фаллос» и, соответственно, минуя принцип удовольствия, попадает в сферу стремления к смерти²⁰. Вместо «идиотского наслаждения» фаллического удовольствия иное наслаждение заключено в теле гораздо глубже, чем все, что связано с «порезами» эрогенных зон. В конечном счете субъект встречается с наслаждением Другого, невыразимой, неназываемой, «нетотализируемой» истиной (где «Бог» — уже не господствующее означающее, что основывает дискурсивный порядок как конструктивное исключение из Закона, но где, напротив, он обозначает грань, за которой Закон рушится и все становится возможным). Принимая во внимание эту точку зрения, я бы сказал, что истерическая маскулинность, которую Кагановская видит в сталинском искусстве, на самом деле представляет субъектвенность, исходящую из позиции, описываемой Лаканом как феминная: она отворачивается от фаллоса, чтобы встретить (свидетельствовать, пережить) асексуальное наслаждение Делом-Причиной²¹.

Тот факт, что изуродованный сталинский герой — скорее субъект нефаллический, чем маскулинный, подкрепляется часто проводимой параллелью между ним и Зоей Космодемьянской. Биографы партизанки придают большое значение дневниковой записи, в которой она цитирует знаменитые слова Корчагина из романа «Как закалялась сталь»: «Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы <...> умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества»²². Эти слова были выбиты на могиле Космодемьянской, когда она была похоронена на Новодевичьем кладбище; вошли они и в фильм Арнштама «Зоя». В одной из сцен фильма Зоя, глубоко пораженная гибелью экипажа стратостата, просит мать объяснить ей значение слова «герой». В ответ она слышит: «Герой — это тот, кто всегда смел. Кто не боится даже умереть, чтобы сделать других счастли-

выми»²³. Подобные описания очарованности Космодемьянской героической смертью есть и в мемуарах ее матери. Например, в статье, опубликованной весной 1942 года, Любовь Космодемьянская вспоминала похороны убитых «партизан» времен коллективизации (т.е. активистов, убитых взбунтовавшимися крестьянами):

Могилу устроили в центре села, у райисполкома. Гробы поставили в склепе. Памятник обнесли оградой, поставили скамейки, и дети были самыми частыми посетителями этой могилы. <...> Зоя, бывало, станет на скамеечку, изображавшую трибуну, и начинает по-детски ораторствовать, вспоминая речи взрослых. И ребята стреляли из пугачей, подражая салюту. Расходились с партизанскими песнями²⁴.

Подобные факты подтверждают, что шутки Космодемьянской рассматривались по меньшей мере не только как убийство или в чем-то повинной женщины. Они также подтверждают, что смерть девушки-партизанки является частью гендерно нейтральной парадигмы сталинского субъекта, который не противится саморазрушению (или даже добивается его), чтобы отдать свою жизнь ради Дела. Эта позиция ближе не к Ифигении, а к Антигоне Софокла — главному примеру Лакана, которую Жижек недавно связал с Жанной д'Арк, — она идет за своей страстью за пределы закона, за границу символической смерти, оставаясь верной неосуществимому долгу²⁵.

СТАЛИНСКИЙ ИМПУЛЬС К ХРОНОТОПИЧЕСКОЙ ГИБРИДНОСТИ: Ф/А и $S(A)$ /А

Двойственность мифа Космодемьянской — в котором она одновременно женщина-жертва и лишенная гендерной принадлежности (или по крайней мере обладающая альтернативной гендерной принадлежностью) героиня — не сохранилась после войны. Как заметила Адрианна Харрис, изображения партизанки в послевоенные годы становились все более женственными, следуя общему тренду демобилизации женщин и разрушения неполярной гендерной системы 1930-х²⁶. Эта тенденция продолжается в изображениях Космодемьянской и в наши дни, как можно заключить по двум современным памятникам (в Киеве и Волгограде): в них подчеркивается, что девушку выгоняли на мороз, — она босая и в легкой одежде. С тех пор как советский запрет на эротические изображения был забыт, юбка на изображениях партизанки становилась все короче по сравнению со статуей 1957 года (рис. 5). Интересно также, что из десталинизированной версии «Зои» Арнштама вырезаны как отсылка к Корчагину Островского, так и слова героини о желании умереть ради счастья коллектива.

Что изменилось? Как подавление нефаллических элементов истории Космодемьянской повлияло на целое мифа? Здесь целесообразно развить лакановскую теорию сексуации немного более подробно²⁷. В «Еще» Лакан предлагает следующую схему, в которой алгебраические символы для обозначения фаллоса, объекта *a* и означающего отсутствия в Другом связываются с расположенными в определенном порядке Символическим, Воображаемым и Реальным. В центре схемы наслаждение поднимается пузырьком от вершины Реального в сторону $S(A)$ — см. рис. 6:



Рис. 5. Памятник Зое Космодемьянской на Минском шоссе (1957).
Фото © София Акимова

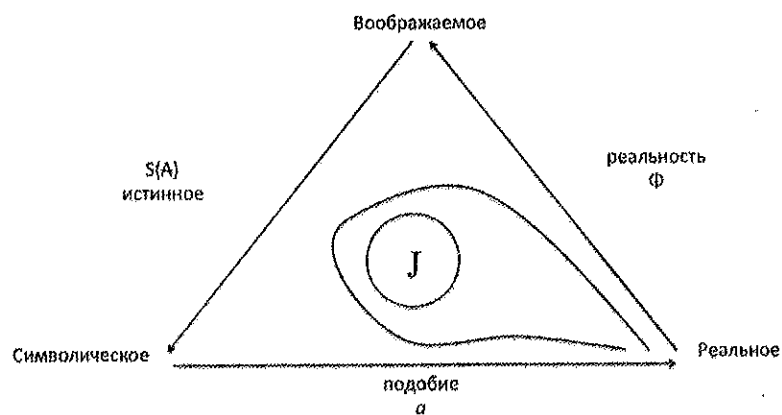


Рис. 6. Из книги: Лакан Ж. Еще: (Семинары: Книга XX (1972/73)).
М.: Гнозис; Логос, 2011. С. 107

Конструкции, представленные этими тремя символами, объединяет основополагающее сходство. Каждая по-своему описывает эффект (или возможность) разрыва, переживаемого субъектом, говорящим и испытывающим желание, — разрыва между высказыванием (*énonciation*) и высказанным (*énoncé*) желанием, или, в более феноменологической терминологии, между субъективным интервалом времени чьей-либо опасной близости к смерти и объективным представлением или предъявлением одного субъекта другому как уже мертвого (бинарная схема, которую Бахтин представляет как *кругозор* и *окружение*). Этот разрыв несоизмеримости между двумя позициями определяет нехватку Другого, расколотость субъекта, непостижимость наслаждения смерти и ненасытность желания.

Действительно, все три символа отсылают к лакуе в символическом порядке, нехватке того означающего, что наполнило (и уничтожило) бы его — самого субъекта, если бы он сам мог выбрать себе имя и преодолеть разрыв, запрещающий наслаждение. Объект *a* (неспекулярное «подобие» бытия) представляет собой утраченный объект, оставшийся после первоначального разделения. Этот объект мог бы восполнить Другого, но он существует для субъекта лишь как брешь в Реальном, которая «терпит от означающего ущерб», как пишет Лакан в седьмом семинаре «Этика психоанализа»²⁸. Фаллос, напротив, является означающим этого страдания — *Non / Nom-du-Père* («Нет» / Имя-Отца), что обнаруживает Закон кастрации и, будучи приятным, позволяет субъекту занять место в символическом порядке и желать (искать не невозможный объект *a*, а идти вокруг него окружным путем фантазии). Как сказано выше, ограниченное (Лакан сказал бы — оналистическое) наслаждение нормативной, гендерной сексуальностью зависит от взаимодействия двух этих фигур. Маскулинный субъект ищет в своем партнере метонимическую тень неназываемого объекта, в то время как феминный субъект стремится ухватить фаллос, отцовское имя, как метафорический субститут предотвращенного наслаждения. В обоих случаях объект *a* остается досадной неисправностью, мешающей удовлетворению фаллического желания.

Что же тогда такое *S(A)*, тем более что Лакан называет фаллос «означающим желания Другого» в эссе «Значение фаллоса»?²⁹ Возможно, это другой род означающего, напоминающий о логике сублимации и в некотором отпущении фетишизма. Описывая возвышенный «блеск» Антигоны в седьмом семинаре, Лакан связывает ее положение — когда она оказывается погребенной заживо за свое преступление, мертвой по закону, но биологически все еще живой — с положением объекта, возведенного «в достоинство Вещи» (другой термин, обычно используемый как предшествующий объекту *a*)³⁰. Далее Лакан описывает этот возвышенный объект как означающее за пределами принципа удовольствия — т.е. не простое звено в цепи означающих, а означающее, созданное *ex nihilo*, произведенное вокруг того ничего, что есть Вещь (как брешь в Реальном), и, таким образом, способное его представлять. Это позволяет задать вопрос, что означала бы для феминного субъекта не ориентация на господствующее означающее (символический фаллос), а поворот к этому другому означающему — этой Причине-Вещи за пределами Закона. Можно было бы утверждать, что это простое изменение порядка хронологии: вместо попытки заявить права на фаллическое означающее — стремление стать тем, кого подвергают мучениям. Другими словами, это воинственная, эсхатологическая позиция субъекта — попытка по-настоящему заполнить брешь в невыполнимом желании вместо того, чтобы завуалировать ее или смириться с ней³¹. Подобное мученичество также не является «удовлетворяющим», оно все так же оставляет место для объекта *a*, но меняет траекторию фаллической субъективности. Положение Антигоны «между двумя смертями» (символической и биологической) замечательно не само по себе — оно прослеживается и в похоронных обрядах, о которых речь шла выше и в которых человек сначала расстается с телесной жизнью в природе (оплакиваемый женщинами), а затем с духовной жизнью в коллективе (увечковеченный мужчинами). Оно замечательно тем, что Антигона противостоит естественным образом умирает символически *прежде*, чем расстается с биологической жизнью. В результате ее вторая смерть оказывается по ту сторону фаллоса, по ту сторону гендера и до известной степени «авторизуется» лишь ею самой³².

Хотя это предполагает некоторое отступление от Лакаша, здесь целесообразно наложить вышеописанную схему на другую из того же двадцатого семинара — борромеев узел, на котором также показана взаимосвязь Символического, Воображаемого и Реального (рис. 7):



Рис. 7.

Схема показывает, прежде всего, невозможность абсолютного наслаждения, не обусловленного нехваткой Другого или Вещи. Центральная часть, где пересекаются все три кольца, — это недостижимое, сохраняющее и разделяющее порядков, и их связи. Части, где пересекаются два из трех колец, представляют разные «точки давления», где субъект может попытаться повлиять или настроиться на эту невозможность. Ориентация на ущерб Реального перед Символическим ведет к объекту *a* — потерянной объекту или подобию бытия, присутствующему в Воображаемом лишь в виде различных «частичных объектов» (как, например, грудь). Ориентация на нормальное «развитие» от Реального к Воображаемому ведет к проекции символического фаллоса — главного означающего желания, которое не восполняет отсутствие в Другом, но подавляет это отсутствие или по крайней мере стремится к этому. Соответственно, последней точкой давления будет $S(A)$ — нефаллическое означающее нехватки в Другом, собственной кастрации или желания Другого, а также того факта, что «Другой не существует». Позиция субъекта, соответствующая этой точке, будет построена вокруг несоизмеримости «реальности» (сочетание Воображаемого и Символического) и Реального, располагаясь в пункте наибольшего напряжения между ними с ориентацией на Дело (абсолютного наслаждения) лишь как на ожидаемую истину, обусловленную своей нетотализуемой «инактуальностью»³³.

Можно было бы использовать эти три положения субъекта в таком раскладе для составления гендерного каталога с обозначением маскулинного, феминного и Другого соответственно³⁴. Однако интереснее рассмотреть разницу между фаллическим взаимодействием Φ и *a* и обратное, нефаллическое взаимодействие между $S(A)$ и *a* (где ориентация на объект *a* уже не представляет маскулинную позицию из-за отсутствия феминного Другого). Важность объекта *a* как общего знаменателя фаллических и нефаллических построений

в том, чтобы показать их общую амбивалентность и несоизмеримость. Буржуазный «хозяин» современной жизни — босс, семьянин, учитель и т.д. — в любом случае не может обладать фаллосом настолько, чтобы объект *a* как причина желания для него исчез³⁵. Точно так же воюющий субъект сопротивления никогда не станет означающим нехватки в Другом. Объект *a* всегда останется бесплотной инкарнацией той брешы, которая делает возможными субъективность и желание, что, вероятно, объясняется безмянным статусом означающего, как будто что-либо в самом деле могло бы выполнить эту роль. Еще раз: разница между двумя построениями в конечном счете заключается в простом изменении порядка. Фаллическое построение нормальных гендерных отношений зависит от основополагающей власти — Закона, который обрекает субъект на выбор одного из двух гендеров и переживает невозможность их соединения для создания Едипого. Напротив, нефаллическая конструкция, ставящая мистический экстаз выше гендера, стремится к означаемому, которое пока не может быть названо. Субъект пробивает себе путь к отсутствующему Другому, но не может полностью раствориться в том уничтожении, что означало бы реализацию Дела-Причины. В другом месте я описал эти две структуры — Φ/a и $S(A)/a$ — как центральные хронотопы современности, ссылаясь на них как на амбивалентные формы монументализма и эсхатологии соответственно³⁶. Ведущий импульс сталинской культуры, как я его себе представляю (по крайней мере, до поворота в войну), заключается в том, чтобы привлечь обе структуры одновременно, используя колебание между ними — а также их гибридизацию путем частичного наложения — для создания паллиатива, суррогатного переживания абсолютного наслаждения («коммунизма»), которое сдерживает беспокоящий эффект объекта *a*, но не уничтожает его (потому что без этих эффектов «двигатель» современной амбивалентности заглох бы).

Вот теоретическое объяснение колебания между «фаллическими» и «нефаллическими» изображениями Зои Космодемьянской во время войны — колебания, которое осталось в прошлом, как только советская воинствующая индивидуальность была полностью исчерпана после победы 1945 года.

ЧЕТЫРЕ «ЖУТКИХ» МОМЕНТА И ДВА НЕЛОВКИХ ВОСПОМИНАНИЯ

Помимо этого всеохватывающего стремления к гибридности хронотопа в сталинской культуре в годы войны, очевидно, существовало нечто, что поддерживало амбивалентность гендерной принадлежности Космодемьянской. Можно предположить, что источником было в той же мере амбивалентное отношение к насилию. Как известно, обе стороны нацистско-советского конфликта были убеждены, что их втянули в «истребительную войну» (*Vernichtungskrieg*), т.е., в терминологию недавних исследований, в «войну, замкнутую в исключительном положении, где обе стороны борются (или настаивают на необходимости бороться) до тех пор, пока одна из сторон не будет полностью покорена и неспособна восстановиться. Победитель остается «последним выжившим»; побежденный не только мертв, но еще и поруган»³⁷. Из-за истребительного характера войны Восточный фронт не мог служить очищающим актом ритуальной трансгрессии без определенной амбивалентности. Вместо восстановления чистоты границ с помощью их временной отмены конфликт скорее поддерживал всеобщее чувство хаоса и безграничности. Даже в строго

военных понятиях нацистско-советская война велась на линии фронта, который можно назвать скорее зоной неопределенности, чем строгого разделения на две армии воюющих. Согласно вышеназванному исследованию, это была «война, которая шла вовнутрь, чтобы разжечь в самом воюющем сообществе войну до последней капли крови, и вовне, чтобы подчинить и <...> сокрушить врага»³⁸. Другими словами, радикальное насилие было направлено как вовне, так и вовнутрь — факт, чудовищно проявившийся в Холокосте и, вероятно, лучше всего резюмируемый «заградительными отрядами», которые применялись обеими сторонами, чтобы лишить обреченных на смерть солдат возможности отступить.

Поэтому представляется вероятным, что принесенной в жертву женственностью не исчерпывался семантический потенциал истории Космодемьянской, так как она не могла противостоять обрушившемуся на нее уничтожающему избытку насилия, — насилию, направленного на обнаженное, лишенное пола существо, о чем без слов говорят раны на ее мертвом теле. Вместо этого сталинские субъекты сами жаждут близкого знакомства с подобным уничтожающим насилием, чтобы испытать подобную боль как плату за наслаждение Делом-Причиной. После того как война была выиграна, советское общество постаралось забыть об этом избытке насилия (как, можно утверждать, и о самом Деле).

Конечно, эти рассуждения в высшей степени спекулятивны. Однако, мне кажется, они оправдывают дальнейшее рассмотрение амбивалентности Зои Космодемьянской как элемента не просто запутанной сталинской идеологии³⁹. Если мы допустим, что во время войны были возможны две различные точки зрения и на фотографию Струнникова, и на историю Космодемьянской в целом, следующим логическим шагом будет задаться вопросом, как обе точки зрения соотносятся друг с другом. Отвечая на этот вопрос, я рассмотрю четыре различных момента, в которых в истории Космодемьянской возникает некий нерешенный (или «жуткий» во фрейдистском смысле) конфликт. Сначала я опишу эти четыре момента, а потом проанализирую их все вместе.

1. Картина Кукрыниксов, изображающая казнь Космодемьянской. Первоначально на картине, впервые выставленной в 1942 году, был изображен тот самый момент, когда из-под ног Космодемьянской выталкивают ящик⁴⁰. После войны художники переписывают картину, чтобы показать момент, непосредственно предшествующий этому, — предположительно, когда Космодемьянская произносит свою знаменитую речь у виселицы, призывая сельчан к борьбе и обещая, что Сталин спасет их⁴¹. Ощущение схваченного момента играет центральную роль в картине и подчеркнуто изображением немецких солдат, фотографирующих казнь. Поза Космодемьянской в варианте 1942 года напоминает фотографию Струнникова.

2. Странное впечатление, создаваемое соседством фотографии Струнникова и последних строк статьи Лидова. Впечатление наиболее сильно при чтении карманной версии статьи о Космодемьянской, выпущенной «Правдой» и предположительно раздававшейся среди солдат на фронте. Лидов заканчивает статью описанием скромной могилы под плакучей березой, куда сельчане положили обезображенное тело девушки-партизанки. Последнее предложение статьи гласит: «И немеркнущая слава разнесется о ней по всей советской земле, и миллионы людей будут с любовью думать о далекой заснеженной могилке, и Сталин мысленно придет к надгробию своей верной

дочери»⁴². Однако в карманной версии эти строки находятся прямо напротив фотографии Струнникова, показывая, как могила была разрушена эксгумацией, и таким образом ставя Сталина в несколько странное положение (рис. 8). Этот момент еще более усложняется тем фактом, что, по Лидову, последними словами Космодемьянской были: «Сталин придет!»

Остановившись для привала, бойцы придут сюда, чтобы до земли поклониться ее праху и сказать ей душевное русское спасибо. И отцу о матери, породившей на свет и вырастившей героиню; и учителям, воспитавшим ее; и товарищам, закалившим ее дух.
И немеркнущая слава разнесется о ней по всей советской земле, и миллионы людей будут о любовью думать о далекой заснеженной могилке, и Сталин мысленно придет к надгробью своей верной дочери.

Западный фронт, 26 января.



(«Правда» от 27 января 1942 года.)

Рис. 8. Из книги: Лидов П.А. Таня (Герой Советского Союза З.А. Космодемьянская: Очерк). М.: [Правда], 1942. С. 14

3. Необычное эхо в конце поэмы Маргариты Алигер «Зоя». Алигер заканчивает третью и последнюю главу поэмы, написанной в 1942 году, поэтическим описанием фотографии Струнникова:

Навсегда сохрани фотографию Зои.
Я, наверно, веками ее позабыть не смогу.
Это девичье тело,
не мертвое
и не живое.

Это Зоя из мрамора
тихо лежит на снегу.
Беспощадной петлей перерезана тонкая шея.
Незнакомая власть в запрокинутом лике твоём.
Так любимого ждут,
сокровенной красой хорошея,
изнутри озаряясь таинственным женским огнём.
Только ты не дождалась его, снеговая невеста⁴³.

Затем в последних строках эпилога поэмы Алигер описывает скульптора, ваяющего голову статуи после окончания войны:

Что хочет он сказать своим резцом?
 Зачем он выбрал самый трудный камень?
 Он бросил дом, работу и покой,
 он бился вместе с тысячами тысяч
 затем, чтоб возмужавшею рукой
 лицо победы из грашита высечь.
 В какие дали заглядишься ты,
 еще неведомый,
 уже великий?
 Но мы узнаем Зоины черты
 в откиннутом,
 чудесном,
 вечном лике⁴⁴.

4. Новый памятник на могиле Космодемьянской, созданный в 1986 году скульптором Олегом Комовым (см. рис. 2 в статье Андрея Щербенка). Тому, кто незнаком с фотографией Струнникова, памятник покажется изображением партизанской девушки, павшей в бою, «как крик птицы, замерший на самой звонкой ноте»⁴⁵. Однако при более близком рассмотрении становится ясно, что статуя основана непосредственно на фотографии. Комов просто поднял лежащее тело в вертикальное положение и поменял пространственную ориентацию (рис. 9).



Рис. 9. Надгробный памятник Зое Космодемьянской (Москва, Новодевичье кладбище. Скульптор О.К. Комов, 1986) и фотография Струнникова

Что объединяет эти четыре момента? По моему мнению, каждый демонстрирует напряжение между двумя возможными отношениями к описанному выше образу Космодемьянской. Если вспомнить модель двойного жертвоприношения, описанную Буркертом в отношении древнегреческого охотничьего мифа, то два жертвенных акта — убийство девушки и растерзание добычи — описывают пространственно-временную зону «исключительного» (в терминологии Буркерта). Это зона, которую должны пройти мужчины, если они хотят вернуться домой обновленными и очищенными ритуалом. Та же структура присутствует во многих похоронных ритуалах. В гендерных практиках, описанных Блохом, например, оплакивание покойного отделяет особый феминизированный период нечистоты, через который должен пройти умерший, прежде чем вернуться в патриархальный порядок. Хронотоп в этих структурах даже яснее в родственных им практиках двойного захоронения, когда тело подвергается разложению во временной могиле, после чего голые кости эксгумируются и помещаются в склеп. Как отмечает Роберт Герц в классическом труде, посвященном этой практике, двойное захоронение имеет дело с временностью смерти как зоны разделения двух тел через разложение. Говоря словами Герца, бифуркация погребального обряда отражает веру в то, что «смерть — не просто разрушение, а перемещение: по мере ее наступления наступает и воскресение; пока старое тело распадается, новое обретает форму, в которой душа — при условии выполнения необходимых обрядов — начнет новое существование, часто более совершенное, чем предыдущее»⁴⁶. Таким образом, первое тело, тело смерти, уходит из природы, в то время как второе — возвышенное и бессмертное — достигает новой жизни за пределами природных циклов бренного существования.

Можно ли предположить, что две точки зрения на Космодемьянскую — это два разных подхода к зоне разложения, разделяющей два отношения к телу, или, аналогично, к зоне греховной нечистоты, разделяющей две жертвы Буркерта? Одна точка зрения — «фаллическая» — дистанцируется от зоны исключительного, осваивая ее извне, через оплакивание и увековечивание. Другая, «нефаллическая» точка зрения, напротив, связана с положением внутри зоны, где Космодемьянская остается до тех пор, пока система не «переварит» полностью ее настоящую жизнь (*zoe*), вернув ее символическую жизнь (*bios*) коллективу⁴⁷. С другой стороны, можно сказать, что «фаллическая» точка зрения затрагивает лишь то, чем Космодемьянская становится после смерти — священную жертву, увековеченную, чтобы побудить других к мести, искуплению ее потери и почтению ее памяти. «Нефаллическая» точка зрения, напротив, сосредоточена на реально пережитом Космодемьянской страдании, вплоть до созерцания (свидетельствования) того иступленного страдания, что отразилось на фотографии Струнникова.

Каждый из описанных «жутких» моментов колеблется между этими позициями — внутри и снаружи зоны исключительного. Это переключение особенно очевидно в двух версиях картины Кукрыниксов. Во время войны художники помещают Космодемьянскую внутрь зоны и, соответственно, стремятся ухватить сам момент выполнения ею своего долга и одновременного возвышения. Если возвышение соединяется с моментом ее смерти, зона исключительного оказывается временем, проведенным в плену, а мучения Зои связываются с разложением плоти. Однако после войны эту позицию становится слишком неудобно рассматривать, и картину приходится исправлять. Теперь само изображение монументализирует уже «переваренную» Космодемьянскую.

Что касается соседства последней фразы Лидова и фотографии Струнникова, колебание здесь возникает на одном и том же развороте. Лидов, очевидно, попытается занять позицию снаружи зоны исключительного — и снова это время, когда девушку пытаются и казнят. Однако неловкое несоответствие фотографии толкает читателя внутрь, показывая, что предсказание Лидова о том, что Сталин мысленно придет к надгробию своей верной дочери, на самом деле уже сбылось. Сталин уже пришел, как и обещала Зоя. Доказательство этого — экстатическое положение ее тела.

Подобная неловкость становится более точной и намеренной в поэме Алигер, которая, как кажется, стремится к полному соединению двух точек зрения, удваивая возвышенное тело, отмечающее конец зоны исключительного. Памятник, описанный в эпилоге поэмы Алигер, благодаря мотиву запрокинутой головы оказывается копией экстатического тела, запечатленного Струнниковым. Таким образом, тело Космодемьянской предстает одновременно в монументальной неподвижности и в копульсиях страдания, нефаллической страсти. Нечто похожее заметно и в ранней версии картины Кукрыниксов, на которой Космодемьянская снова появляется в позе, напоминающей позу эксгумированного тела. Немецкие фотографы ловят момент смерти девушки, и для них фотография, песомненно, послужит извращенным напоминанием о совершенном злодействе. Как такое увековечивание связано с советской картиной, которая выполняет похожую, но более благородную функцию? С одной стороны, это свидетельствует об осознаваемом художниками ощущении неловкости. Могут ли они вынести вину за то, что пережили самопожертвование Космодемьянской, чтобы превратить ее измученное тело в монументальное изображение? Может быть, нет, и тогда они тянутся к экстатическому телу, будто надеясь наполнить свой жалкий образ его жуткой жизнью. Как и Алигер, Кукрыниксы движутся в обоих направлениях сразу — внутрь и наружу — по крайней мере до конца войны, когда монументалистская трактовка становится доминантной.

Наконец, скульптура Комова интересна тем, что, похоже, оживляет это стремление к гибридности хронотопа спустя сорок лет после окончания войны. Снова экстатическое тело становится моделью для монументального изображения. Впечатление, что Космодемьянская падает, предполагает идентификацию с моментом смерти, даже несмотря на то, что очевидна функция памятника — обеспечить девушке-партизанке «жизнь после смерти», т.е. сохранить память о ней. И снова остается ощущение, что гибридность здесь неловкая, будто непреднамеренная, как в соседстве статьи Лидова и фотографии Струнникова. Замысел Комова кажется мутным — почти своего рода стебом, — нежели исполненным противоречивых желаний, как поэма Алигер и первая картина Кукрыниксов.

Тенденция к объединению вовлечения и извлечения из зоны разложения на самом деле весьма характерна для сталинской культуры 1930-х годов. Достаточно вспомнить, например, дискурс и практики, окружающие забальзамированное тело Ленина⁴⁸. Возвращаясь к моему рассмотрению теории Лакана в предыдущем разделе, можно сказать, что извлекающая, внешняя трактовка зависит от фаллической взаимосвязи Φ и a , создавая монументальный образ власти над смертью. Как увековеченная память об утраченном эротическом объекте Космодемьянская становится воплощением жертв, необходимых для сохранения и существования внутри символического порядка. Напротив, внутренняя трактовка зависит от нефаллических взаимоотношений между $S(A)$ и a . Теперь Космодемьянская занимает положение эсхато-

логического субъекта, принимающего муки не ради сохранения существующего порядка, но ради явления возвышенной истины. Обе трактовки амбивалентны. Монументальное изображение требует ухода от неопределенности, примирения с ужасами пыток девушки-партизанки, маскировки раны на месте отсутствующей груди. Однако исподволь место раны остается значимой частью изображения, тревожит скорбящих и требует повторения. Сторонники культа Космодемьянской должны периодически возвращаться на место ее мученической гибели, вспоминая об обязательствах, которые оно налагает. С внутренней точки зрения мученичество девушки также незавершенно. Ее тело остается застывшим в экстазе, подобно ее трупу, который, как сообщалось, оставался на виселице месяц после казни⁴⁹. Пока настоящее тело подвешено, вся возвышенность истины должна ждать. Сталин может прийти, сделав девушку-партизанку свидетельницей наслаждения Другого, но она тем не менее все еще «любимого ждет», как Алигер интерпретирует фотографию Струнникова в «Зос». И снова здесь предполагается повторение. Одного уничтоженного свидетеля недостаточно для реализации Дела-Причины. Все должны подражать вхождению Космодемьянской в зону исключительного.

Это общая амбивалентность двух точек зрения — общий знаменатель объекта a , — образующая их хиастическое положение. Во-первых, инверсию можно проверить с точки зрения отношения к насилию. Внешняя монументалистская трактовка находит, что травма, результат чрезмерного насилия, не соответствует изображению героической жертвы. И наоборот, внутренняя эсхатологическая трактовка вынуждена примириться с тем, что это насилие не завершило полного круга. Пока не исчезает полностью тело Космодемьянской, смерть ее по-настоящему не завершена. Во-вторых, взаимосвязь можно проверить с точки зрения зоны исключительной нечистоты. Монументалистская трактовка считает зону закрытой, по вынуждена возвращаться к ней снова и снова, чтобы открывать. Эсхатологическая трактовка, наоборот, толкает себя к этой зоне, как к пропасти, но признает, что никогда полностью не может открыть ее. Самое большее, на что она способна, — это повторять акт мученичества Космодемьянской и терпеть вместе с ней бесконечное «еще нет» в поисках правды⁵⁰. Так одна и та же рана воспринимается по-разному в двух трактовках. В одной рана оплакивается и маскируется, в то время как другая ожидает ее тотализации. В результате можно представить парадоксальное взаимопроникновение обеих трактовок, ищущих одновременно тотальной власти и тотального мученичества.

Как отмечено выше, не все приведенные мной примеры предполагают стремление к подобному слиянию. В соседстве статьи Лидова и фотографии Струнникова соединение двух точек зрения кажется почти случайным, его даже можно посчитать чем-то вроде параксии. Однако у Алигер двойная конструкция является подлинной частью эстетической ткани поэмы. Когда памятник Космодемьянской и ее мертвое тело сливаются для создания возвышенного тела в бессмертном экстазе, амбивалентность, присущая обеим трактовкам, подавляется. Это как если бы зона исключительного открылась однажды, чтобы поглотить весь символический порядок, и полностью закрылась, чтобы больше никогда уже не угрожать субъекту. Каким-то образом через монументальное изображение мученица исполняет свою мечту о завершении и воскресении в общем Деле. И памятник уже не вуалирует кастрационную рану, а экстатически принимает ее как демонстрацию власти, основывающейся на Законе. Желание смешано с влечением, и консервация нехватки Другого приравнивается к его тотализации и снятию.

В то же время это парадоксальное слияние монументализма и эсхатологии является не актуальным достижением, а лишь трагически-оптимистическим образом тотальной власти и мученической смерти. Как сказано выше, истинная реализация этого парадокса могла бы означать и возвращение домой после великого военного жертвоприношения, и переживание всей чрезмерности истребительного насилия — т.е. тотальное устранение коллективной вины, введение в новую эпоху через самопожертвование. Ведь именно манифестация невозможности этого двойного достижения дает импульс к гибридности хронотопа. Экстатический памятник Зое, в конце концов, — лишь временный суррогат некоего возвышенного тела, которое одновременно открывает и закрывает зону исключительного. Гибридизация возникает как способ смягчения, но не устранения амбивалентности, создания образа полной победы в то время, когда война все еще ведется.

На примере Кукрыниксов мы видим, как после победы в войне следы этой тенденции в советской культуре уничтожались. На картине 1942 года представлена та же гибридность, что и у Алигер, контаминация момента принесения в жертву и образа экстатического тела с фотографией Струнникова, застывшего между жизнью и смертью. Однако после войны экстаз приглушается и остается только рана страдающей девушки-партизанки, прикрытая стойкой неподвижностью затишья перед смертью⁵¹. Тем не менее в скульптуре Комова 1986 года все еще действуют некоторые элементы старой сталинской логики. Подобное воскресение трудно объяснить, хотя и напрашивается ассоциация с попыткой в последний раз обновить советский эксперимент перед его финальным коллапсом — перестройкой.

Как бы то ни было, интересно, что образ Космодемьянской до сих пор способен производить «жуткие» эффекты. В годовщину Октябрьской революции в 2011 году Запорожский областной комитет Коммунистической партии Украины установил перед своей штаб-квартирой две статуи. Перед входом в здание стоят фигуры в три четверти человеческого роста — справа генералиссимус, Сталин, а слева Космодемьянская, выбранная за ее «бессмертные, пророческие слова “Сталин с нами! Сталин придет!”». В отличие от других недавних памятников, этот создает воинственный и андрогинный, а не женственный и хрупкий образ Космодемьянской. Каким бы ни был замысел коммунистов, поразительно, что Космодемьянская — стоящая на месте раны, «левой груди» здания — одновременно увековечена за свою жертву и все еще ждет экстатического осуществления своего пророчества. Сталин между тем стоит рядом со своей послушной дочерью, будто терпеливо дожидаясь новой жизни, в которой она останется его невестой. Но куда может вести дверь, охраняемая таким караулом?

Образ Космодемьянской также был недавно использован в статье, написанной для новостного сайта *ridus.ru* об украинской группе «Femen». На одной из фотографий к статье, сделанной Сергеем Полежакой, изображены три женщины, стоящие перед недавним памятником советской партизанке и копирующие ее позу. Главная черта, которую копируют активистки «Femen», — очевидно, связанные руки Космодемьянской, символизирующие угнетение женщины. Однако поражает характерная переключка между появлением активисток движения на многих своих акциях в наряде топлес и знаковой травмой самой Космодемьянской. Хотя на фотографии женщины одеты, но на одной из них, Инне Шевченко, — футболка с репродукцией картины Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» (на ней у Свободы, как известно, обнажена грудь). Так имплицитно выражена связь с революционным насилием.

Чтобы вести людей к победе, питающая грудь матери должна превратиться в своего рода фаллическое оружие. Как это связано с рапой Космодемьянской? Как это связано с испытанным ею иным наслаждением — наслаждением Жанны д'Арк, экстатически выходящим за пределы фаллического? Непреднамеренно выявляя конфликт между этими двумя феминными позициями, фотограф будто намекает на политическую неловкость идеологии движения — сопротивления угнетению со стороны мужчин без отрицания фаллических норм женской красоты⁵².

Подобно статуе Комова, оба этих последних украинских заигрывания с гибридной хронотопом не кажутся до конца осознанными и продуманными, как поэма Алигер или даже картина Кукрыниксов 1942 года. И все же они свидетельствуют о постоянстве стремления к этой гибридности в постсоветской культуре, несмотря на послевоенные попытки увековечить девушку-партизанку как женственную жертву. Означает ли это, что сталинская стратегия создания временного суррогата коммунистической победы в продолжающейся борьбе все еще присутствует в постсоветской фашизации? Может быть — особенно если принять во внимание, что катастрофа войны так и не была осмыслена как своего рода «истинное событие», требующее верности в понимании Бадью. В 1930-е сталинская культура с нетерпением ожидала тотальную войну как завершение революции. Была ли советско-нацистская война неудавшейся возможностью осуществления этой мечты? Или мечта осуществилась, остановив развитие буржуазной современности и закопчив «героическую эру» революционной политики в индустриальной Европе? В любом случае значение этого события до сих пор не осмыслено, и Зоя Космодемьянская по-прежнему остается исключительно амбивалентной.

Пер. с англ. Ольги Михайловой

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Интересно, что об изуродованной груди никогда прямо не говорится в советских нарративах о Космодемьянской, несмотря на наглядность фотографии. Многие авторы вскользь намекают на нее. Например, Лидов пишет, как девушка-партизанка «груду пробивала дорогу на запад» (*Лидов П. Тая // Правда. 1942. 27 января*), или Маргарита Алигер описывает снежинки на «строгой груди» Космодемьянской и сокрушается, что ротик ребенка никогда не коснется «сухого соска» (*Алигер М. Стихи и поэмы: 1935—1943. М.: Гослитиздат, 1944. С. 170*). Тем не менее ни в одном из описаний мучений партизанки не названа ни эта рана, ни действия, результатом которых она стала.
- 2 *Довженко А. Смотрите, люди! // Народная героиня: Сборник материалов о Зое Космодемьянской. М.: Молодая гвардия, 1943. С. 22—23.*
- 3 См., например: *Goldstein J.S. War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.*
- 4 *Bloch M. Death, Women and Power // Death and the Regeneration of Life / Ed. M. Bloch and J. Parry. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 223, 215.*
- 5 *Bronfen E. Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic. Manchester: Manchester University Press, 1992.*
- 6 *Burkert W. Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth / Transl. P. Bing. Berkeley: University of California Press, 1983. P. 64.*
- 7 *Ibid. P. 65.*
- 8 См., например: *Курганов О. Мать // Правда. 1942. 2 февраля; Н.Г. Последние дни Лизы Чайкиной // Правда. 1942. 7 марта.*

- 9 *Батай Ж.* Эротика // Батай Ж. Проклятая часть: Сакральная социология / Ред.-сост. С.Н. Зенкиш. М.: Ладомир, 2006. С. 512, 534.
- 10 *Жирар Р.* Насилие и священное / Пер. с франц. Г. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 51.
- 11 *Krylova A.* Soviet Women in Combat: A History of Violence on the Eastern Front. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 114.
- 12 Ibid. P. 70. В отличие от Советского Союза, в Британии и Германии были приняты законы, запрещающие женщинам пользоваться оружием во время войны.
- 13 Стоит заметить, что Космодемьянская формально являлась не партизанкой, а разведчиком-диверсантом в действующей армии (в/ч № 9903). То, что в советской прессе она всегда называлась партизанкой, опять-таки указывает на амбивалентность гендерной политики войны.
- 14 См.: *Harris A.M.* The Lives and Deaths of a Soviet Saint in the Post-Soviet Period: The Case of Zoia Kosmodem'ianskaia // Canadian Slavonic Papers. 2011. Vol. 53. № 2-3-4. P. 298–302.
- 15 *Алигер М.* Сказка о правде. М.: Искусство, 1947. С. 105.
- 16 *Naiman E.* Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton: Princeton University Press, 1997; *Borenstein E.* Men without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917–1929. Durham: Duke University Press, 2000.
- 17 То же самое было характерно для сталинской национальной политики, где велась борьба одновременно с левым уклоном — утопическим интернационализмом — и правым уклоном — буржуазным национализмом. Смешанная, парадоксальная «геперальная линия» (советская культура должна быть «национальной по форме, социалистической по содержанию») воспринималась как необходимая ступень на пути к истинному интернационализму.
- 18 *Kaganovsky L.* How the Soviet Man was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2008. P. 22.
- 19 *Лакан Ж.* Еще: (Семинары: Книга XX (1972/73)) / Пер. с франц. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2011. Объект *a* обычно понимается как остаток первоначального отделения (от матери), который становится «объектом-причиной» желаний субъекта.
- 20 Там же. С. 90–91.
- 21 В некоторой степени это наслаждение является своего рода зеркальным отражением перверсии, когда субъект представляет самого себя в качестве искомого объекта для завершения Другого.
- 22 См., например: *Космодемьянская Л.Т.* Повесть о Зое и Шуре. Л.: Лениздат, 1951.
- 23 «Зоя» Лео Арнштама (Союздетфильм, 1944). В тексте Лидова Космодемьянская кричит, стоя у виселицы: «Это счастье — умереть за свой народ».
- 24 *Космодемьянская Л.* Моя Зоя // Комсомольская правда. 1942. 21 мая.
- 25 *Žižek S.* From Antigone to Joan of Arc // Helios. 2004. Vol. 31. № 1-2. P. 51–62. Этот образ также напоминает описанный Аленом Бадью мистический «четвертый дискурс» в «Апостоле Павле» — дискурс «несказанности сказываемого», который «может быть пережит лишь субъектом, который встретился с чудом» (*Badiou A.* Saint Paul: The Foundations of Universalism / Transl. R. Brassier. Stanford: Stanford University Press, 2003. P. 51). Если взглянуть на историю Космодемьянской более прагматично, можно заметить, что важной целью рассказов о ней было научить солдат, как вести себя, будучи захваченными в плен, — идти на смерть, сохраняя преданность делу. Благодарю Александра Семенова за эту подсказку.
- 26 *Harris A.M.* The Myth of the Woman Warrior and World War II in Soviet Culture: Ph.D. dissertation. University of Kansas, 2008.
- 27 Нижеследующее не предполагает исчерпывающего комментария к Лакану. Я использую концепты и построения Лакана (как я их понимаю), чтобы сформулировать свою собственную теорию сталинской культуры.

- 28 *Лакан Ж.* Этика психоанализа: (Семинары: Книга VII (1959/60)) / Пер. с франц. А. Черноглазова. М.: Гнозис; Логос, 2006. С. 155.
- 29 *Lacan J.* Écrits / Transl. B. Fink. New York: Norton, 2006. P. 583.
- 30 *Лакан Ж.* Этика психоанализа. С. 147.
- 31 Продуктивное рассмотрение S(A) и его возможной связи с лакаповской теорией сублимации см. в: *Fink B.* The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance. Princeton: Princeton University Press, 1995. P. 113–121.
- 32 Здесь стоит упомянуть о трактовке Джудит Батлер образа Антигоны как квинт-эссенции рага excellence, рожденного в нарушение табу на incest и вынужденного отстаивать свои права или принять «абстрактное, беспримерное будущее» подобного положения (*Butler J.* Antigone's Claim: Kinship between Life and Death. New York: Columbia University Press, 2000. P. 82).
- 33 «Инактуальность» — термин, который Жак Рансьер использует для обозначения утопической действительности коммунизма. См.: *Rancière J.* Communism: From Actuality to Inactuality // Rancière J. Dissensus: On Politics and Aesthetics / Transl. S. Corcoran. New York: Continuum, 2010. P. 76–83.
- 34 Здесь маскулинная позиция будет ориентирована на страдающего, феминизированного Другого, в то время как феминная позиция будет ориентирована на то, чтобы «свой мужчина» «вырос» и предъявил право на фаллос. Однако подобная категоризация представляется релевантной лишь для буржуазной современности. Напротив, скажем, средневековая интерпретация трех этих точек — объекта *a*, фаллоса и S(A) соответственно — отсылала бы к греху, традиции и вере — трем различным стратегиям маскировки невозможности абсолютного наслаждения.
- 35 О буржуазном «хозяине» см.: *Lefort C.* Outline of the Genesis of Ideology in Modern Societies // The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism / Ed. J.B. Thompson. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986. P. 205–214.
- 36 *Platt J.B.* Platonov, Incommensurability, and the 1937 Pushkin Jubilee // Ulbandus. 2012. Vol. 14. P. 216–248.
- 37 *Edele M., Geyer M.* States of Exception: The Nazi-Soviet War as a System of Violence, 1939–1945 // Beyond Totalitarianism: Stalinism and Nazism Compared / Ed. M. Geyer and Sh. Fitzpatrick. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 350.
- 38 Ibid. P. 348.
- 39 Даже Крылова, которая в целом считает гендерную систему 1930-х непредвзято (а не рассчитано) противоречивой, утверждает, что в истории Космодемьянской успешно соединились традиционный и альтернативный взгляды на женщину на войне. См.: *Krylova A.* Op. cit. P. 218–221.
- 40 Опубликовано в газете «Литература и искусство» 21 ноября 1942 года.
- 41 См.: www.godon.org/art-080815130104 (дата обращения: 07.11.2013).
- 42 *Лидов П.А.* Тая: (Герой Советского Союза З.А. Космодемьянская: Очерк). М.: [Правда], 1942. С. 14.
- 43 *Алигер М.* Стихи и поэмы. С. 170.
- 44 Там же. С. 174.
- 45 *Теплицкая И.* Твой след на земле // Коммунар. 1987. 1 мая.
- 46 *Hertz R.* A Contribution to the Study of the Collective Representation of Death // Death, Mourning, and Burial: A Cross-Cultural Reader / Ed. A.C.G.M. Robben. London: Blackwell, 2004. P. 203.
- 47 Еще об этой структуре см.: *Лакан Ж.* Этика психоанализа. С. 220–221, 247–249; рассмотрение Джорджем Агамбенем римского ритуала посвящения см. в: *Agamben G.* Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life / Transl. D. Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 91–103; и эссе Бронфен о смерти Кармен Мериме в: *Bronfen E.* Op. cit. P. 181–204.

- 48 Можно также вспомнить отношение к А.С. Пушкину в столетнюю годовщину со дня его смерти в 1937 году: *Platt, J.B. Op. cit.*
- 49 В последней сцене пьесы Алигер «Сказка о правде» герой обещает отомстить за смерть Зои, странным образом стоя в тени ее повешенного тела.
- 50 В той части «Зои», что предшествует описанию фотографии Струнникова, Алигер представляет, как сопровождает партизанку на ее пути: «Жги меня, страдания чужое, / стань родною мукою моей. / Мне хотелось написать о Зое / так, чтоб задохнуться вместе с ней. / Мне хотелось написать про Зою, / чтобы Зоя начала дышать, / чтобы стала каменной и злою / русская прославленная мать» (*Алигер М. Стихи и поэмы. С. 168*). В этих строках поражает связь положения Зои между жизнью и смертью с дефеминизацией матери.
- 51 Превосходное теоретическое рассмотрение подобных моментов «затишья перед смертью» см. в: *Maleuvre D. David Painting Death // Diacritics. 2000. Vol. 30. № 3. P. 13–27.*
- 52 В мае 2010 года активистки «Femen» заботливо вымыли статую Космодемьянской в Киеве в качестве подготовки ко Дню Победы. Участницы движения назвали это знаком почтения памяти всех женщин, сражавшихся во Второй мировой войне. См.: *femen.livejournal.com/2010/05/07* (дата обращения: 07.11.2013).

Андрей Щербенок

ПСИХИКА БЕЗ ПСИХОЛОГИИ: «ЗОЯ», ИДЕОЛОГИЯ И СТАЛИНСКОЕ КИНОПРОСТРАНСТВО

Зоя Космодемьянская — не просто одна из самых знаменитых героинь Великой Отечественной войны, она также один из самых близких и понятных нашим современникам сталинских персонажей. Связана эта «понятность» с глубокой культурной фундированностью Зоинового образа, в котором переплелись религиозная страстотерпица, дева-воительница, Жанна д'Арк, Родина-мать и взыскующая о мести девушка — жертва фашистского насилия. Каждый может найти в этом сложносоставном образе «привязку» для собственной психологической инвестиции и присоединиться к аффективному сообществу, в идеале охватывающему весь советский, а затем и российский народ.

Для участников этого аффективного сообщества важны относительная деидеологизированность Зоинового подвига, его небоевой характер и индивидуальность. В популярном восприятии Зоя, хотя и была комсомолкой, пошла воевать не за коммунистическую идею, а за спасение Москвы в момент очевидной смертельной опасности. Она не совершила самоубийства в пылу боя, как Матросов или Гастелло, а была замучена в плену — т.е. находилась в ситуации жертвы, с которой легче идентифицироваться представителю мирного поколения. Наконец, пребывание Зои в партизанском отряде мало освещается в ее агиографии: она воспринимается как одиночка, не принадлежавшая к идеологически сплоченной группе вроде «Молодой гвардии» с ее не всегда понятными для потомков ценностями и иерархиями.

Все это способствует успешному функционированию образа в меняющемся историческом поле постсталинского СССР и постсоветской России, где Зоя оказывается близка и коммунисту, и националисту, и либералу, и православному, и, самое главное, массе людей без ярко выраженной идеологической позиции — все они вольны интерпретировать ее образ в соответствии со своими предпочтениями. Достаточно сравнить два памятника Зое (рис. 1 и рис. 2), чтобы убедиться в необыкновенной идеологической пластичности ее образа.

Такой пластичной Зоя была не всегда. Хотя ее образ действительно многопланов и восходит к различным прототипам, унаследованные от этих прототипов смысловые поля изначально были вписаны в жесткую идеологическую матрицу, задававшую спектр возможных интерпретаций. Объект данной статьи — смысл, заложенный в этой матрице и во многом утраченный в последующих реинтерпретациях и реинкарнациях героини. Поскольку образ Зои с самого начала был полимедийным и включал в себя фотографию, различные прозаические жанры, поэзию, живопись и скульптуру, неудивительно, что организующая его идеологическая матрица полнее всего проявилась в кино, а именно в фильме Лео Арнштама «Зоя» (1944) — кульминации военной агиографии Зои, — воспроизводящем на другом уровне смысловую структуру текстуально-визуального появления образа Зои в «Правде».

Фильм «Зоя» встроен не только в ряд произведений о Космодемьянской, но и, естественно, в сталинскую кинотрадицию, с которой он интенсивно