Редакция «Континента»
выражает искреннюю признательность
Маргарите и Виктору Бернштейнам, Жану Бонамуру,
Лидии Брон, Катерине Герасимовой, Герберту Данзеру,
Изабель Депре, Клоду Кастлеру, Михаилу Копелиовичу,
Ирене Лесневской, Веронике Лосской, Марине Микитянской,
Мишелю Окутюрье, Жоржу Нива, Эдуарду Саруханяну,
Валентине Синкевич, Валерию Сойферу,
Кэтрин и Славе Термер-Непомняшим,
Татьяне Хоффер и Маргарите Якимец
за финансовую поддержку журнала,
способствовавшую, в частности,
и выходу настоящего номера.

Мы благодарим также ректора Университета Истории Культур
Нелли Александровну Попову
за большую техническую и организационную помощь,
оказываемую Университетом
редакции «Континента» в ее работе

КОНТИНЕНТ

*Литературный, публицистический
и религиозный журнал*

Выходит 4 раза в год

108

2001, № 2
апрель — июнь

ПАРИЖ · МОСКВА

Элиот БОРЕНСТАЙН

ЖЕНОУБИЙЦЫ

Жертвоприношение женщины и мужское товарищество в ранней советской прозе

... смотри, всё стало мужским.

А.Крученых
«Победа над солнцем» (1913)

Коммунистическое общество — это общество мужчин по преимуществу... Человечество — это мужество, а не воплощение пола — женщина.

Андрей Платонов
«Будущий октябрь» (1920)

Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Всё стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу.

Осип Мандельштам
«О природе слова» (1922)

Теперь женщина должна думать по-мужски. Сводятся мужские счеты.

Юрий Олеша
«Список благодеяний» (1931)

Мужской ответ на женский вопрос

Несмотря на споры о «женском» и половом вопросах, не затихающие в первые три десятилетия XX века, в наиболее канонической части советской литературы 20-х годов мысль о женщине возникает в самую последнюю очередь. В текстах, написанных мужчинами, преобладают мужские характеры, а в качестве действующих лиц революционного процесса и построения социализма изображаются прежде всего именно мужчины.

Ранняя большевистская риторика явно унаследовала традиции политического радикализма, где условные «мужские» ценности ставились выше «женской» домовитости. И это привело к формированию агрессивно-маскулинного по своему характеру группового самосознания. Подобная маскулинная группа предпочитала полную самодостаточность, отрицая какую бы то ни было надобность в поддержке женщин или взаимодействии с ними. Однако неизбежные контакты между мужским коллективом и внеположными этой группе женщинами (либо женщинами-членами коллектива) ставила вопрос о жизнеспособной модели, которая позволила бы мужскому коллективу включать в поле своей активности женщин.

Традиционным решением этой проблемы исконно была экзогамная семья, являющаяся, по Леви-Строссу, «социальным расширением» запрета на инцест, призванным служить связи двух существующих семейств или кланов. Двое соединяются в браке, представляющем собой «драматический контакт между человеком и природой», ибо «связь или союз с другой семьей укрепляет преобладание социального над биологическим и культурного над природным»[1].

Таким образом, как показывает Леви-Стросс, кажущаяся личным делом будущих супругов женитьба в традиционных обществах представляет собой форму «обмена» между двумя группами мужчин, где женщина фигурирует лишь в качестве объекта, но никак не субъекта или равноправного партнера. В такой модели женитьба всегда служит укреплению связей внутри мужской группы. Благодаря обмену женщинами устанавливаются мирные узы с потенциально враждебными коллективами.

В традиционной литературе мотив женитьбы также выполняет вполне определенные функции, причем свадьба здесь служит сигналом завершенности романного сюжета, а автор напоминает нетерпеливую сводню, которая не успокоится, пока все благополучно не переженятся. Однако ранняя советская литература сломала эту схему. Она прошла через конфликт жанров, в свою очередь отразивший идеологический конфликт крупного масштаба — то в одном, то в другом произведении возникает сюжет женитьбы, но возникает лишь затем, чтобы быть демонстративно отброшенным. Так, в «Зависти» Ю.Олеши (1927) (где, заметим в скобках, Кавалеров предлагает биться за Валю как за «приз») потенциальная романтическая развязка воспринимается будущим супругом весьма буднично: «*Что Валька? Конечно поженимся! Через четыре года*». А в романе И.Эренбурга «Жизнь и гибель Николая Курбова» любовь героев обречена с самого начала. И не столько потому, что это любовь между чекистом и контрреволюционной идеалисткой: просто для Курбова женитьба сама по себе есть недопустимое предательство революционных идеалов: «*Значит, жениться и мирно существовать?*» Завершением романтической истории ста-

---

Элиот БОРЕНСТАЙН — родился в штате Огайо, США. Зашитил кандидатскую диссертацию в Университете Висконсин-Мэдисон, 1993. Работает в Нью-Йоркском Университете на кафедре Русской и Славянской культур. Автор нескольких статей по русскому модернизму и современной русской культуре; автор книги « Мужчины без женщин: «мужеское» и революция в русской литературе 1917-1929 гг.» (готовится к печати в Duke University Press). В настоящий момент работает над книгой о современной массовой культуре в России — «Made in Russia: массовая культура и проблема национальной идентификации после 1991 года».

[1] См.: Claude Levi-Strauss.The Elementary Structures of Kinship.Boston,Beacon Press, 1969.

новится здесь не брак, а самоубийство: «*С этим сблизил друг другу полюбившиеся дуло и висок*».

И тем не менее сложившаяся ситуация вызывает просто-таки алгебраическую ассоциацию (что кажется вполне уместным, если учитывать претензии на «научность» коммунизма): мужчинам удалось разрешить чрезвычайно трудную задачу, но, завершив подсчеты, они обнаружили, что за пределами уравнения осталось кое-что существенное. Этим неизбежным «остатком» и оказалась женщина. И мужской коллектив должен был найти способ превратить женщину в силу, цементирующую, а не разрывающую мужские узы. Тут намечалось два основных пути: женщина либо выступает как квази-святыня, либо становится препятствием, уничтожение которого должно еще крепче сплотить коллектив.

«Женщина, но еле-еле»

Названная модель не появилась в одночасье, она развивалась в течение всех 20-х годов. Протоформы же ее, как будет показано ниже, появились еще в XIX столетии.

Восприятие нового мира как мира «мужского» возникло не по воле одних лишь большевистских мечтателей. Как видно из эпиграфов к этой работе, «маскулинность» как определяющую черту после революционной эпохи, не сговариваясь, называли самые разные писатели.

Но наиболее чистая картина этого литературного топоса сложилась лишь к концу десятилетия — после того, как изменения в политическом климате сделали изображение революционной мужской солидарности старомодным и политически подозрительным. (Сходной поворотной точкой в судьбе реального мужского коллектива станет групповое изнасилование 1926 года в Чубаровском переулке. К «чубаровскому делу» мы обратимся ниже, поскольку ленинградская история не может быть отделена от нарастающего социального хаоса, который воспринимался как прямой результат беспрецедентного либерализма советских законов о семье и браке. Астрономическое количество разводов, послевоенная беспризорность... Негативное отношение к послереволюционным законам о семье нарастало в течение всех 20-х годов, а пересмотрены они были лишь в 1936-м)[2]. Вот почему наиболее поразительный образ советского мужского коллектива оказался одновременно самопародией. Речь, разумеется, идет о «Чевенгуре».

Написанный в 1929 году роман Платонова доводит до логических пределов смысл утопии мужского коллективизма — утопии, в более ранних произведениях вполне разделяемой писателем.

Удовлетворенные тем, что после многократных экспроприаций и массовых убийств они в конце концов построили социализм в одном, отдельно взятом

[2] Обзор большевистской политики в этой области см.: Wendy Goldman. Women, the State & Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917 — 1936. New-York: Cambridge University Press, 1993. А также: Richard Stites. The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism and Bolshevism, 1860 — 1930. Princeton: Princeton University Press, 1990.

городишке, чевенгурские мужчины, наконец, могут отдохнуть, предаться беззаботной неге. И тут только они вспоминают: а где же женщины?

Вождь утопического города-призрака Чепурный не знает, что противопоставить требованиям масс сменить лозунг «мира, земли, хлеба!» на — «*мира, земли, баб!*». Первоначальное сомнение подсказывает ему, что согласиться с требованием народа можно лишь частично. Одному из пропагандистов «новой эротической политики» Чепурный говорит: «*с женщине ты уважаешь не товарища, а окружающую стихию Если баба будет товарищем — зови ее, пожалуйста, а если обратно, гони прочь в степь!*». Таким образом, женщина приемлема только, если она не воспринимается как женщина. Чепурный обнаруживает, по крайней мере, часть угрозы, исходящей от «бабства»: «*а если обратно*», по-видимому, должно обозначать, что если женщина не товарищ, ее надо изгнать. Однако многозначность фразы позволяет предположить и иную интерпретацию: изгнанию подлежит не только баба, если она не товарищ, но и товарищ, если он окажется бабой.

Поистине, угроза гомосексуальности, всегда лишь едва скрытая под верхним слоем всемужской утопии Платонова, возрастает в прямой зависимости от тоски по женщине. Ведь и то и другое свидетельствует о постоянном эротическом желании[3]. Отсюда характерная последовательность обрамляющих этот эпизод событий: Жеев целует Прошу в «сухие губы» и немедленно использует этот поцелуй как аргумент в пользу необходимости женщин: «*Они, брат, для нежности нам надобны, а то видишь — я тебя поцеловал*».

Однако необычная групповая динамика чевенгурского общества не может быть сведена к гомосексуальности per se. Сила, которая связывает мужчин, включает в себя нечто большее, чем эротизм — а именно то, что Ив Кософски Седжвик называет «гомосоциальностью», иначе «структурой мужских отношений с другими мужчинами», где гомосексуальность представляет собой всего лишь крайнюю точку в целом спектре отношений[4]. Гомоэротизм подрывает

[3] Эрик Найман убедительно доказывает, что утопия Платонова основывалась на «отрицании или неузнавании сексуальных потребностей... Если Платонов упорно пытается вырезать сексуальность из своей утопии, это означает лишь, что сексуальность имплицитно и неотвязно присутствует в самой сущности платоновской утопии». (Naiman. Andrej Platonov and the Inadmissability of Desire. Russian Literature 23 (1988).

[4] Eve Kosofsky Sedgwick. Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire. New-York: Columbia University Press, 1985.

Здесь я хотел бы выразить несогласие с интерпретацией, предложенной Б.Парамоновым в его пионерской статье о сексуальности в «Чевенгуре» («Чевенгур и окрестности». Континент 54 (1987). Парамонов утверждает, что «Чевенгур» — это гностическая утопия на подкладке гомосексуальной психологии». Если гомоэротизм и играет в романе определенную роль, он абсолютно несовместим с выживанием утопии, которая, как доказал Найман, фундаментально противоположна сексуальному желанию. Найман считает, что гомосексуальность у Платонова предстает как «искажение утопического идеала (братского/сестринского влечения)». В конце концов, это вопрос приоритета: что возникает вначале — утопическое товарищество или гомосексуальное влечение? Парамонов,

отчетливо антиэротическую культуру Чевенгура, но не менее опасна идея привезти в город женщин.

Когда желание женщины распространяется среди вновь прибывших «прочих», сексуальное желание новичков представлено как прямое следствие растущего безразличия к радостям мужского товарищества. «Прочие» стали «бесполезными» друг для друга, они больше не голодают и не холодают, они хотят права на семью: «*любая гадина на своем семени держится а я живу ни на чем — нечаянно*». В конце концов Чепурный вынужден отдать команду доставить женщин — «*но знаешь: еле-еле, лишь бы в них разница от мужика была*». В любом случае всё идет не по плану, и когда невесты прибывают в город, Дванов заявляет: «*...жен таких не бывает Такие бывают матери*». И хотя мужчины участвуют в довольно причудливом ритуале, согласно которому каждый целует всех вновь прибывших женщин, рыцарственный Чепурный обращается к представительницам противоположного пола со словами «*сестры и матери*», отказываясь от каких бы то ни было попыток скрестить «свободную любовь» с колхозом. Со своей стороны, женщины в романе не имеют представления о социальных структурах, в которые их включают, и, в сущности, не способны понять идеологию чевенгурских вождей: «*Ни одна женщина не верила в отцовство и братство чевенгурцев*».

Отношение чевенгурцев к женщинам не как к женам, а как к сестрам — уникально и в контексте пародийной мужской утопии Платонова доведено до крайности. Но такое отношение, как и предсказывал брат Дванова Проша («*женщины же заведут многодворье вместо одного Чевенгура, где живет одна сиротская семья*»), оказывается недолговечным: многие мужчины действительно уходят в собственные семьи. В безрадостном анти-эротическом мире платоновской прозы ни одно желание не остается безнаказанным, и вскоре после приезда в город дюжины полуголодных женщин на Чевенгур обрушивается нашествие таинственных машиноподобных существ.

Утопическая мечта погибает, поддавшись вспышке «женской болезни».

читая Платонова по Фрейду, приходит к выводу о том, что гомосексуальные импульсы трансформируются в «гомосоциальные» в процессе сублимации. И действительно, трудно согласиться с тем, что глубокий гомоэротизм «Чевенгура» представляет собой чисто идеологический феномен. Как подход Наймана, так и подход Парамонова страдают редукционизмом (всегда ли гомосексуальность может быть «объяснена» как знак чего-то иного?), но парамоновский взгляд куда более безответствен, поскольку оказывается, что гомоэротизм служит движущей силой не только для Платонова, но для Бердяева и Федорова: «Несомненно, подполье Бердяева, делающего его философию столь капризной и неустойчивой в ее оценках, это — подполье — несомненно, гомосексуализм». Парамонов утверждает, что «это просто констатация факта, абсолютно ясного всем знающим психоанализ». Однако сам Парамонов явно несправедлив не только по отношению к Бердяеву (чья сексуальная ориентация в любом случае не может оказывать влияние на качество сочинений), но по отношению к «гомосексуальной психологии», которую Парамонов связывает с ненавистью к природе, женщинам и жизни в целом. Вне всяких сомнений, товарищество в «Чевенгуре» временами обнаруживает гомоэротический компонент, но это не означает, что автор романа ставит знак равенства между товариществом и гомоэротизмом.

Братья и товарищи, или семья как метафора

Платоновский «Чевенгур» — это, конечно, особый случай. Написанный в самом конце 20-х, он нередко прочитывается как переоценка антисексуальной идеологии Платонова периода его близости к «Кузнице»[5]. Роман забивает последний гвоздь в гроб мужской утопии, зачинавшейся до революции, вскормленной в годы военного коммунизма, забытой в период НЭПа и в конце концов отброшенной за ненадобностью новыми мифами зрелого сталинизма. «Чевенгур» представлял собой наиболее крайнюю, исключительно редко обсуждавшуюся открыто реализацию коммунистического идеала: революция как мужской клуб.

В большей части литературы, появившейся между 1917 и 1929 годами, силы прогресса и сознательности представлены мужчинами, в то время как женщины играют незавидную роль аллегорического воплощения буржуазности. Нельзя сказать, что вся советская проза следовала этой модели; можно даже привести ряд примеров — от Коллонтай до Гладкова, где женщина показана строящей социализм бок о бок с мужчинами. Тем не менее, несмотря на преобладание в большевистском руководстве сторонников равенства полов, большевистская идеология явственно обнаруживает уклон в мужскую сторону — уклон, вдохновлявший и укреплявший мечту о коммунизме «только для мужчин». В мире заводов и сражений не было места домашней, семейной жизни, не было места традиционной женственности, и это — по крайней мере отчасти — объясняет, почему в ранней советской прозе женщина находилась под постоянной угрозой превращения в бесплотную абстракцию.

Хотя, за примечательным исключением Платонова, всего несколько писателей открыто утверждали этот принцип, тем не менее все ценности, провозглашенные архитекторами нового мира, прямо ассоциируются с традиционными представлениями о мужественности: производство, нежели чем воспроизводство; участие в историческом процессе, нежели чем в домашнем внеисторическом быту; тяжелая промышленность, строительство и, разумеется, «борьба». С 1921 года советская иконография изображает мускулистых рабочих и крестьян как смелых, решительных и преданных носителей идеалов революционного общества[6].

Советская фиксация на мужественности находит свое отражение у всех авторов, упоминаемых в данной работе, и часто воплощается в восхищении мужским телом и зависти к более «мужественным» персонажам[7].

---

[5] См.: Tatiana Osipovich. Sex, Love and Family in the Works of Andrej Platonov. PhD Dissertation, University of Pittsburg/ 1988.

[6] Victoria E.Bonnell. The Representation of Women in Early Soviet Political Art. The Russian Review 50.3 (July 1991)

[7] Здесь уместно вспомнить неприкрытое восхищение Лютова красотой грубых казаков («Конармия», «Начальник конзапаса», «Мой первый гусь» И.Бабеля). Элизабет К.Бижур (Elizabeth Klosty Beaujour) в своей монографии доказывает, к примеру, что выбор Юрием Олешей спортсмена-комсомольца в качестве одного из главных героев «Строгого юноши» (1934) объясняется «всего лишь логическим развитием длительного интереса автора к атлетическому типу мужской

По отношению к женщинам — и особенно к женщинам в литературе — принципиально важной оказалась распространенная анти-семейная риторика, унаследованная ранним большевизмом от русских радикалов и немецких марксистов: традиционная семья — это иго, от которого женщины должны быть освобождены. Однако на практике атаки на традиционную семью фактически превращались в дискредитацию соответствующих аспектов женственности; в случае если расшатанная семейная ячейка распадалась, и члены семьи вынуждены были расстаться с традиционным положением в семейной иерархии, именно женщина проходила через наиболее глубокие трансформации. Мужчины в традиционной семье участвовали не только в домашних отношениях: отцы и дети, вне зависимости от того, какие семейные конфликты могли возникать между ними, всегда, хотя бы частично, но принадлежали к социальной сфере. В сущности, и самый конфликт между отцами и детьми чаще всего являлся скорее метафорой поколенческой борьбы в обществе, чем собственно семейной драмой. Женщины, наоборот, целиком принадлежали дому и очагу; за некоторыми примечательными исключениями, их истории начинались и заканчивались в семье. Вспомним в связи с этим воображаемое обращение одного их героев «Зависти» к советским женщинам. Обращение, где план «освобождения» женщины от домашнего труда изображается в самых апокалиптических тонах: «*Кони революции, гремя по черным лестницам, давя детей ваших и кошек, ломая облюбованные вами плитки и кирпичи, ворвутся в ваши кухни. Женщины, под угрозой гордость ваша и слава — очаг! Слонами революции хотят раздавить кухню вашу, матери и жены!*».

Итак, женщины целиком принадлежали дому и очагу. Однако в литературе и жизни 1920-х они обнаруживали себя внутри совершенно другого сюжета.

Упадок семьи и проблематичный статус советской женщины лучше всего может быть объяснен с помощью предложенного Эдвардом Саидом различия между семейностью (филиацией — межличностными отношениями, основанными на кровных узах) и социальной принадлежностью (афилиацией — межличностными связями, основанными на социальных узах типа «*цехового сознания, консенсуса, коллегиальности, профессии, класса и гегемонии доминантной культуры*»[8]). Приложение терминологии Саида к раннему советскому периоду

красоты, которая для Олеши символизировала адекватность новому миру». Исследовательница указывает, что это восхищение, ранее нашедшее литературное выражение в Володе Макарове из «Зависти», также очевидно в поздних автобиографических записях «Ни дня без строчки», где есть отступления о природе мужской красоты, дифирамбы прекрасным матросам, подростковое поклонение учителю латыни и особенно восхищение автора Маяковским — по выражению Бижур, «почти женское в своей пылкости». Увлечение Олеши физическим обликом Маяковского достигает гротескного апофеоза сразу же после самоубийства поэта. Олеша и другие писатели, собравшиеся в квартире Бриков, поражены звуками, сопровождающими медицинское вскрытие черепа поэта. Вскоре после этого поклонники Маяковского удостаиваются видеть объект запредельного фетишизма — мозг гения, вынутый из черепной коробки.

[8] Said Edward W. The world, the Text, and the Critic. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

приводит к парадоксальному выводу: семейность здесь основана на биологии, а социальность на идеологии. По Саиду, семейные и социальные узы различны по содержанию, но могут быть почти идентичными по структуре. В советском контексте сходство между новыми социальными структурами и новообразными семьями четко артикулировано, но при этом акцентируется именно маскулинизация нового советского общества, поскольку семьи вытесняются чисто мужскими структурами. В тех произведениях, о которых идет речь у нас, революционное общество представлено как союз братьев и товарищей, или же в крайнем случае, отцов и сыновей, при том, что матери, дочери и сестры в этих сообществах отодвинуты на роль статистов.

Эти новые социальные структуры, будь то комсомольская ячейка, рабочий коллектив или армейское соединение, используют идеологию для того, чтобы сцементировать то, что в популярной психологии называется «мужскими узами». Не причастные (и противопоставленные) авторитету семьи, эти узы не могут быть сведены к патриархальным связям. Скорее они представляют собой то, что Джон Реми определяет как «братриархат» (fratriarchy): не озабоченный семейными ценностями и нуждами «братриархат» основан исключительно на интересах сообщества молодых неженатых мужчин[9]. Если патриархальная семья вынуждена по необходимости отводить определенное место женщинам (матерям и дочерям), то «братриархальная» группа (такая, как студенческие братства, мужские клубы, футбольные команды и т.п.) по определению, исключает женщин. Хотя подобные структуры создаются в оппозиции или по контрасту к семье, сам термин «братриархат» — власть братьев — иллюстрирует зависимость социальности от семейности: даже ослабленная как институт, семья как метафора не утрачивает своей силы.

Однако идея братства, авторитетная благодаря социальным условиям и влиянию философии Николая Федорова, часто вытесняется более советским понятием — «товарищество». И хотя категория эта приобретает особый смысл в советское время, противопоставление мужского товарищества семейным узам возникает уже в «Тарасе Бульбе». Перед битвой Бульба говорит казакам: «*Нет уз святее товарищества! Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но породниться родством по душе, а не по крови, может один только человек*». Презрение Бульбы к продолжению рода и семье как к проявлениям «животной» натуры человека, будь оно перефразировано в терминах революционного сознания, вполне могло бы быть выражено чевенгурцами или одним из «новых людей» Олеши.

Товарищество легко спутать с умеренной формой дружбы. Но в советском контексте оно так же относится к дружбе, как социальность к семейности. Если дружба, подобно любви, является эмоциональной связью, нередко выходящей за границы рационального, то социальные узы основаны на преданности «общему делу», а не на сентиментальных или семейственных чувствах. (В сказке Горького «Товарищ!» (1906) это обращение представлено как самое «*всеядное*» во всей русской литературе. У Горького «товарищ» — это «*простое свет-*

[9] Remy John. Patriarchy and Fratriarchy as Forms of Androcracy. Jeff Hearn and David Morgan (eds.) Men, Masculinities & Sosial Theory. London: Unwin Hyman Ltd., 1990.

лое слово», главная функция которого состоит в том, чтобы связывать отверженных *«новыми узами, крепкими узами уважения друг к другу, уважения к свободе человека»*. Масштаб слова расширяется на каждой следующей странице, возвышая дух рабочего, извозчика и проститутки. К концу рассказа слово «товарищ» вдохновляет *«великую веру людей в братство всех и со всеми»*. Слово «братство» влечет за собой метафору семьи (*«великой семьи трудящихся»*), хотя семейное родство в данном случае определяется классовыми, а не биологическими узами. И все же слово «товарищ» затмевает все прочие социальные и моральные различия).

Товарищество выражает революционную солидарность преимущественно мужчин. И хотя женщины в литературе 20-х могут быть и часто являются товарищами, тем не менее опыт товарищества основан на традиционно мужских ценностях.

В своей книге Дж.Гленн Грей приводит различие между «друзьями» и «товарищами», которое, хотя и лишено каких бы то ни было коммунистических коннотаций, тем не менее помогает объяснить феномен товарищества в ранней советской прозе. Грей определяет дружбу как индивидуальный в своем основании феномен: *«Только те мужчины или женщины могут быть друзьями которые обладают интеллектуальной и эмоциональной близостью друг с другом»*. Товарищество же расположено на другом краю спектра, предполагая минимальные требования личностного характера: *«Существенное различие между товариществом и дружбой состоит в повышенной осознанности «Я» в дружбе и в подавлении самосознания в товариществе»*. Товарищество стремится *«взломать стены личности»*, в то время как дружба *«старается сохранить их целостность. Первый тип отношений экстатичен,второй— полностью индивидуален»*.Нетрудно спутать товарищество с дружбой, но между ними качественная разница: товарищи могут *«любить друг друга, как братья»* и могут ошибочно принимать соединяющий их жизненный опыт за признак истинной дружбы. Однако, когда приходит опасность, разрешается кризис и завершается борьба, товарищи *«постепенно становятся чужими людьми»*[10].

Хотя Грей не применяет свою дихотомию к советскому опыту, именно здесь различие между дружбой и товариществом носит наиболее разительный характер: дружба есть индивидуальный феномен, который не требует никаких посредников, целей или группировок — в отличие от товарищества, всегда предполагающего коллективность.

Высокая ценность товарищества и коллектива в ранней советской прозе отчетливее видна в «левой» или «коммунистической» литературе, особенно в тех произведениях, которые либо принадлежат периоду военного коммунизма, либо описывают его. Роберт Магуайер выделил особенную тему «братства», специфическую для литературы о гражданской войне («Смерть Николая Бунчука» Хаджи-Мурата Мугуева(1927); «Долг» Всеволода Иванова (1923))[11]. В период гражданской войны утопический идеализм безнадежно смешивается с военным

[10] J.Glenn Gray. The Warriors: Reflections on Men in Battle. New-York: Harper & Row, 1967

[11] Maguire Robert A. Red Virgin Soil. Princeton University Press, 1968.

эпосом, тем самым форсируя маскулинный характер ранней советской идеологии, — сам термин «военный коммунизм» предполагает общество мужчин. Естественно, фокусировка на самоопределение мужских групп неизбежно возникает в военной литературе любой страны и появляется вновь в русской литературе во время Второй мировой войны. В особенности это относится к Андрею Платонову: война предоставила ему возможность вернуться к теме, игравшей столь важную роль в его раннем творчестве («Одухотворенные люди»)[12]. Но те же образы прослеживаются и в вездесущих, разросшихся до размерах планеты, телах идеализированных советских рабочих, которых мы находим в поэзии таких пролеткультовцев, как Алексей Гастев и Владимир Кириллов.

Однако ко времени НЭПа неподдельное восхищение «военным коммунизмом» покрылось налетом старомодности. Динамика отношения к этому специфическому типу коллективизма, пожалуй, наиболее отчетливо видна в «Красном дереве» Пильняка (1929), где пестрое сборище идеологически-чистых «охломонов», чьи убогие условия существования освещены ностальгией по временам военного коммунизма, воспринимается остальной частью городского населения как посмешище[13].

Особенно примечательно, что интерес к **товариществу** ни в коем случае не ограничен кругом пред-социалистов и далеко не всегда является объектом сатиры. В литературе «попутчиков» одной из центральных становится драма высокообразованного колеблющегося интеллигента, который тянется к эмоциональным и социальным преимуществам товарищества, но обнаруживает, что для него эти ценности недоступны. Бесспорно, самым известным примером реализации этого мотива была «Конармия» Бабеля (еще один пример литературы гражданской войны); однако тоска аутсайдера по товариществу лежит и в основании *«зависти»* Кавалерова из одноименного романа Олеши (1927). Гнев и стыд Кавалерова вращаются вокруг его неспособности найти свое место в мире, который, как бы герой его ни презирал, тем не менее обладает определенной привлекательностью. По контрасту с Кавалеровым, Володя Макаров, наиболее комфортно расположившийся в новом мире, по своей сути, «командный игрок», как на футбольном поле, так и за его пределами: *«Чувство товарищества в нем было самым сильным»*.

По причинам, которые, без сомнения, не могут быть объяснены только в категориях идеологии, идея товарищества легко пересекала границы социальной и политической конфронтации. Даже индивидуалистически настроенные «Серапионы», девизом которых, по предложению Льва Лунца, стало: *«Мы не товарищи! Мы — братья»*, опирались на содружество особого рода, «родственные» отношения внутри которого носили сугубо метафорический характер. Они хотели быть индивидуалистами, но индивидуалистами вместе, а не поодиночке.

[12] Более подробное исследование мотива товарищества в военном творчестве Платонова см. в моей статье: «Текст как машина смерти: военные рассказы Платонова». Вторая мировая война и литература. Екатеринбург, 1999.

[13] Если, как предполагает Е.Толстая-Сегал, охламоны Пильняка представляют собой литературный ответ на платоновский «Чевенгур», тогда это пародия на пародию, дважды дистанцированная от серьезных героев военного коммунизма. (Елена Толстая-Сегал. «Стихийные силы»: Платонов и Пильняк (1928-1929). Slavica Hierosolymitana 3 (1978))

Групповой портрет с дамой

Если товарищество в советской прозе представляет собой сугубо мужской феномен, то что в таком случае происходит с женщинами? Конечно, когда мужская группа встречается с женщиной, динамика этой группы скорее всего изменяется. Вопреки заявлениям многих постсоветских постфеминисток, большевичка (или по меньшей мере ее литературная сестра) никогда не была до такой степени «маскулинизирована» коммунистическими призывами к равенству полов, чтобы полностью раствориться в толпе мужчин, став «одним из них». Хотя равенство женщины было официальным компонентом нового послереволюционного порядка, литературные тексты этого периода чаще демонстрируют озабоченность по поводу женского равенства, нежели равенство как таковое.

Трансформация Даши из «Цемента» в большевичку была естественной и убедительной. Этот образ создавался как умозрительный противовес политически недостаточно сознательному, хотя и героическому Глебу Чумалову. Ольга Зотова из «Гадюки» Алексея Толстого (1928) становится красноармейцем и без пощады убивает «белых», чем и зарабатывает свое смертоносное имя. Находясь в красноармейском строю, Ольга старается изо всех сил вписаться в него, одевается и ведет себя как мужчина; но само ее присутствие среди мужчин нарушает конвенции как жанра, так и пола: женщина в литературе обычно выступает как знак любовного сюжета и жанра (romance), женщина на бивуаке чаще всего бывает либо сестрой милосердия, либо маркитанткой.

Сюжет войны и сюжет любви неизбежно сливаются, и Оленька влюбляется в командира Емельянова, который поразительным образом воздерживается от соблазна: *«Женой бы тебя сделал, Оля, да нельзя сейчас, понимаешь ты...»* Больше года Зотова сражается бок о бок с мужчинами, оставаясь при этом девственницей. Женская красота «гадюки», едва ли скрытая солдатским обмундированием, поначалу выводит из себя ее товарищей: *«молодые кавалеристы крутили носами, задумывались матерые, когда Зотова, тонкая и высокая, с темной ладной шапочкой волос, в полушубке, натуго перехваченном ремнем, позванивая шпорами, проходила в махорочном дыму казармы»*. Да и Оленька не может преодолеть свою скромность, ни под каким видом не соглашаясь пойти в баню вместе с товарищами по оружию.

Даже идеологи из платоновского «Чевенгура», которые так истово мечтают о том, чтобы женщины-революционерки были бы просто товарищами, сами явно признают, что подобное отношение к женщине невозможно без железной воли у мужчины. Емельянов в «Гадюке» такой волей, кажется, обладает; вместо того, чтобы поддаться очевидному влечению к Зотовой, он подает ей мысль обрезать волосы и одеваться по-мужски. И все равно его усилия *«ничем не выделять ее среди бойцов»* приводят к постоянной внутренней борьбе: иногда Оленька ощущает, что он смотрит на нее *«с небратским чувством»*, а после того, как он увидел Ольгу моющейся у колодца, Емельянов стал держаться от нее на расстоянии.

Попытки достичь равенства между полами путем «половой уравниловки» легко становились объектом сатиры. Когда Филипп Филиппович Преображенский («Собачье сердце» М.Булгакова (1925)) увидел делегацию от домкома, внимание профессора сразу же привлек один из «товарищей», одетый как и остальные пролетарии, но поменьше ростом и помоложе на вид:

— Во-первых, мы не господа,— молвил наконец самый юный из четверых — персикового вида.

— Во-первых,— перебил его Филипп Филиппович,— вы мужчина или женщина?

— Я — женщина,— признался персиковый юноша в кожаной куртке и сильно покраснел. Вслед за ним покраснел почему-то густейшим образом один из вошедших — блондин в папахе.

— В таком случае вы можете оставаться в кепке, а вас, милостивый государь, попрошу снять ваш головной убор

Сопоставление достаточно далеких друг от друга текстов А.Толстого и М.Булгакова позволяет выделить две важные черты в изображении отношений между мужчиной и женщиной в литературе 20-х годов. Во-первых, неизбежное поражение потерпели попытки отрицать половые (гендерные) различия. Во-вторых, женщины оказались в численном меньшинстве. Мужскому коллективу в ранней советской прозе чаще всего противостоит одна женщина, а не группа женщин.

Поскольку баланс власти сместился в сторону мужчины, то и статус женщины во многом случаен: теперь этот статус полностью зависим от отношения мужского коллектива к женщине — она может быть и возведена на пьедестал, и подвергнута нечеловеческим унижениям. Зато весьма маловероятно, чтобы женщина была просто принята как равная: слишком очевидны социально-половые различия. В том случае, когда женственность воспринимается как достоинство, возникает своеобразная «большевистская рыцарственность»; грубые, жестокие мужчины возвышены присутствием божественного создания, ради которого без колебания готовы отдать свои жизни. Так происходит в платоновском «Рассказе о многих интересных вещах» (1923), герой которого, Иван Копчиков, встречается с группой, состоящей из двадцати большевиков и одной женщины — «Каспийской невесты», как называют ее спутники. Иван скоро понимает, что мало похожая на традиционный источник соперничества, женщина эта объединяет мужчин еще прочнее.

Сходная динамика прослеживается и в «Чевенгуре», где Дон Кихот революции Копенкин хочет объединить членов своего отряда посредством поклонения иконе (или, точнее, вырезанному из газеты портрету) Розы Люксембург. Эта революционная богиня совмещает в себе все те качества, которые платоновские мужчины находят в женщине наиболее желанными: Роза эфирна, далека и мертва. Пусть это и не совсем то, о чем мечтали веры павловны из предреволюционной радикальной литературы, но подобное отношение куда симпатичней возможной альтернативы поклонению — унижения, группового изнасилования или ритуального убийства.

Скажем в скобках, что тема некрофилии у Платонова не раз привлекала внимание исследователей. Так, Б.Парамонов находит в «Чевенгуре» соответствие федоровским оппозициям: отец/могила и жена/жизнь. Однако из этого вовсе не следует отождествление некрофилии с гомосексуальностью, на котором настаивает исследователь. Как и Парамонов, Батея видит влияние Федорова в «почти патологической» завороженности Платонова смертью, помещая в этот контекст и потустороннюю «Дульсинею» Копенкина.

Две разные реакции (большевистская рыцарственность или жертвоприношение женщины), кажется, напоминают классическую мужскую парадигму: разделение всех женщин на мадонн и шлюх. Во всяком случае этого можно было ожидать. Если члены мужского товарищества, как полагает Грей, растворяют свои «эго» (и, возможно, либидо) в коллективном «эго» (и либидо), тогда и коллективное отношение к женщине не должно, по идее, ничем существенно отличаться от индивидуальных отношений членов группы к женщине вообще и в частности. В этом случае филогенез предопределяет онтогенез. Отсюда, однако, следует, что мужской коллектив не менее подвержен разочарованиям, чем идеалист-индивидуум, обнаруживший, что возлюбленная не соответствует его выспренним ожиданиям. И именно это так часто случается с большевистской мадонной, неожиданно превращающейся в своего презираемого земного двойника. И если недавней мадонне повезло меньше, чем Розе Люксембург (которая была мертва до того, как ей стали поклоняться), она усилиями своей бывшей «паствы» легко может к Розе присоединиться.

Противоположение мадонны и шлюхи едва ли характерно только для русского контекста, а вот сопоставление (и даже совмещение) мадонны со шлюхой было в дореволюционной русской литературе общим местом. Русская литературная традиция весьма терпима к «падшей женщине» — но лишь при условии, что женщина действительно «пала» и потому предстает не столько женщиной, сколько жертвой. Когда герой-мужчина (или герои-мужчины) встречае(ю)тся с ней, повествование обычно смещается в направлении традиционных парадигм искупления и спасения. Иными словами, герой-мужчина пытается осуществить нечто вроде моральной алхимии, превращая обычный металл проститутки в драгоценное золото мадонны.

Предложенная Ольгой Матич типология падших женщин включает четыре основные модели отношений между падшей женщиной и мужчиной: женщина-жертва/мужчина-палач; женщина-жертва/мужчина-искупитель; женщина-жертва и искупительница одновременно/мужчина-жертва; женщина-палач/мужчина-жертва. Обсуждаемые здесь примеры подпадают под вторую и третью модель в типологии Матич.[14]

Евангельский образ Марии Магдалины завораживал и Толстого, и Достоевского. Этот архетипический подтекст играет огромную роль в «Идиоте». На той же основе совершается буквальное совмещение образов проститутки и мадонны в Сонечке Мармеладовой. В Катюше Масловой Толстого воспроизведена та же модель, хотя здесь мотив спасения обращен не на падшую женщину, а на ее соблазнителя.

Импульсивное желание «спасти» такую женщину может быть объяснено самыми разными причинами — от тщеславия в комбинации с неправильно понятым долгом перед обществом (Лихонин в «Яме») до эгоистического

[14] Olga Matich. A Typology of Fallen Women in Nineteen Century Russian Literature. Paul Debreczeny (ed.). American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists. Vol.li: Literature, Politics, History. Columbus: Slavica, 1983. Подробнее о попытках «спасти» проститутку смю:George Siegel. The Fallen Women in Nineteen Century Literature. Harvard Slavic Studies 5 (1970); Жолковский, А., Ямпольский, М. Бабель. М,, Carte Blanche, 1994.

стремления к психологическому доминированию («Записки из подполья»). Можно предположить, что попытки искупления сублимируют начальное сексуальное возбуждение, вызванное проституткой, переводя его в моральную сферу: однако важно при этом, что провоцирует мужчину не тело проститутки, а ее бедственное положение. Катюша Маслова понимает это лучше, чем кто-либо, быстро решив, что *«не поддастся ему, не позволит ему духовно воспользоваться ею, как он воспользовался ей телесно»*.

Чтобы попытка спасения осуществилась, герой-мужчина должен сначала в своем собственном сознании преобразить проститутку из сексуального в моральный объект (подобно купринским доктору, адвокату и журналисту, посещающим бордель под предлогом «научного» или «профессионального» интереса). По своей структуре, однако, роль, исполняемая женщиной, остается одной и той же: она выступает как объект мужских фантазий и желаний, который разрушает мужчину либо физически (заражая его сифилисом), либо морально (разоряя его или доводя до нервного припадка).

Связь между дореволюционной литературной проституткой и послереволюционным мужским коллективом не сводится, однако, только к разочарованиям героя-мужчины. Эта связь носит структурный характер: контакт с проституткой служит базовой моделью для взаимодействия между женщиной и мужским коллективом. Традиционно тема проститутки рассматривается в плане ее общения с героем (А.Жолковский, к примеру, указывает, что *«в качестве героя обычно выступает некий чувствительный и интеллигентный одинокий мужчина»*), хотя реальная встреча между проституткой и конкретным мужчиной обычно происходит далеко не в интимном контексте.

На самом деле, данная ситуация больше всего напоминает *«коллективную групповую женитьбу»*, на недолгое время занимавшую платоновских чевенгурцев — время от времени клиент проститутки приходил в публичный дом в сопровождении по крайней мере двух своих друзей. Даже мизантропически настроенный «подпольный человек» у Достоевского впервые встречает проститутку Лизу только потому, что, движимый уязвленной гордостью, отправляется в петербургский бордель. У «подпольного человека» нет денег, нет у него приличной квартиры, куда можно привести женщину. Он лучше пойдет в бордель, чтобы доказать и себе и окружающим, что он принадлежит к компании. Только после того, как герой обнаруживает, что приехал слишком поздно и его однокашники уже уединились с проститутками, он замечает Лизу: секс с ней становится утешительным призом, компенсирующим его неспособность стать членом мужской группы.

Героя чеховского «Припадка», напротив, из одного борделя в другой тащат друзья, которые сами настаивают на его компании. Но наиболее показательна коллективная экспедиция в публичный дом, изображенная Куприным в «Яме». Предложенный в этом романе энциклопедический каталог почти всех стереотипов, окружающих «светлый образ падшей женщины», позволил некоторым критикам назвать «Яму» последним в русской литературе словом о проститутке[15]. Как и в «Припадке», групповой визит в бордель основан здесь на «добро-

[15] O. Matich. A Typology of Fallen Women...

вольно-обязательных» началах и носит отчетливо коллективный характер. Молодой человек, возражающий против плана товарищей, в конце концов сдается: «... *просто мне жалко разбивать компанию...*»

Показательно, что хотя решение Лихонина спасти проститутку принимается в индивидуальном порядке, впоследствии затея эта приобретает групповые черты, превращаясь в настоящую оргию либерального миссионерства: все друзья Лихонина присоединяются к усилиям «образовать» бедную Любку. И, несмотря на то, что эти усилия заканчиваются ничем, финальное «преображение» купринских проституток также носит коллективный характер: сотня сексуально голодных солдат совершает налет на весь район красных фонарей, чем провоцирует губернатора закрыть все дома терпимости в городе. По странной иронии, мародерствующие солдаты достигают успеха именно там, где потерпели поражение серьезные либералы, — да и в гораздо большем масштабе: либералы не смогли «спасти» одну «падшую», а после учиненного солдатами погрома из борделей удалены все проститутки разом.

Далее мы увидим, что мотив группового насилия мужчин над «недостойными» женщинами появляется вновь в самом неожиданном контексте — в поэзии Александра Блока.

Арифметика любви

Подход Блока к символистскому топосу Вечной Женственности, внешне окруженному всеми атрибутами рыцарственности, тем не менее опирается на напряженную оппозицию между мадонной и шлюхой. Уже в 1901 году в «Стихах о Прекрасной Даме» Блок страшился того, что его идеал женщины может явиться в облике, противоположном первоначальным ожиданиям: «*Но страшно мне: изменишь облик ты*»; «*Но во что обратишься — не ведаю*»...

Как отмечает в своем исследовании символистской софиологии Самуэль Кёрен, ни Блок, ни Белый не отметали «*возможности того, что Антихрист или анти-София могут явиться под маской видения небесной красоты*»[16]. Когда блоковская Прекрасная Дама появляется в своей демонической ипостаси, ее «падение» носит как метафизический, так и хорошо знакомый прозаический характер. К примеру, белладонна из «Незнакомки» и «Унижения» совмещает космическую образность блоковских гимнов Прекрасной Даме с высокими каблуками и весьма приземленными манерами профессиональной проститутки. В дореволюционных стихах лирический герой Блока бессилен перед этим путающим, но привлекательным созданием. Но не так пассивны герои послереволюционных «Двенадцати».

Поэма «Двенадцать», представляющая резкое поэтическое смещение художественной системы Блока, стала одновременно переходным текстом для всей русской литературной традиции. Здесь старый испытанный сюжет любовного треугольника совмещается с новым, советским, жанром— приключениями революционного мужского коллектива. Каждый сюжет предъявлял свои требования к структуре поэмы и ее характерам: соперничество и ревность внутри

[16] Samuel D.Cioran. Vladimir Solov'ev and the Kindhthood of the Divine Sophia. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1977.

любовного треугольника Петруха—Катька—Ванька действуют как центробежные силы, противопоставляющие друг другу прежних товарищей и разрушающие единство коллектива. История же коллектива наделена определенно центростремительной функцией: сплоченность — условие существования группы.

Любопытно, что Двенадцать изначально представлены в движении («*Идут двенадцать человек*»), а вся любовная коллизия, разворачивающаяся на протяжении нескольких последующих строф (за исключением третьей главки, где действие происходит в прошлом и будущем, но не в настоящем) и в конце концов разрешающаяся смертью Катьки, представляет собой торможение, отклонение, препятствие на пути Двенадцати. Когда коллизия, наконец, разрешается, движение Двенадцати может быть возобновлено: «*И опять идут двенадцать...*»

Блоковское совмещение любовного треугольника с сюжетом коллектива играет критическую роль в процессе понимания характерных для ранней советской литературы отношений между мужской группой и вторгающейся в нее женщиной. Результатом такого совмещения становится знаменательный сдвиг в литературном освещении любовного треугольника. Если в русской классике («Что делать?» Чернышевского, «Вечный муж» Достоевского) любовные треугольники подтверждают модель опосредованного желания (по Жирарду), где женщина служит оправданием для более серьезных отношений между двумя мужчинами-соперниками, то замещение одного (или обоих) соперников целостной мужской группой приводит к структуре, которая скорее может быть понята при помощи фрейдистской концепции «тенденциозной» или агрессивной шутки[17].

По Фрейду, «для тенденциозной остр?ты необходимы три персонажа: кроме субъекта остр?ты нужен объект враждебной или сексуальной агрессивности и третье лицо, благодаря которому достигается цель остр?ты, извлечение удовольствия». Первоначально присутствие третьего лица (другого мужчины) может быть воспринято первым как препятствие на пути «завоевания» женщины: он больше не наедине с женщиной, и ему не удастся получить от нее сексуальное удовлетворение. Следовательно, он должен найти замещение для сексуальности в другом виде удовлетворения.

Фрейд пишет: «*...либидозный импульс первого лица, поскольку удовлетворение женщиной наталкивается на задержку, развивает враждебный импульс против второго лица [женщины] и призывает первоначально мешавшее третье лицо в союзники. Сальным разговором первого лица женщина обнажается перед третьим лицом, которое теперь подкупается в качестве слушателя удовлетворением его собственного либидо, полученным без всякого труда*»[18].

[17] О теории опосредованного влечения Рене Жирара см.: Rene Girard. Deceit, Desire & the Nomel (Baltimore: Johns University Press, 1988). См. также исследование прототипического текста русского любовного треугольника в романе «Что делать?» в кн.: Паперно, И. Чернышевский и век реализма. М., Новое литературное обозрение, 1997, а также: Dawn D. Eidelman. George Sand and the Nineteenth-Century Russian Love-Triangle Novels. Lewisburg: Bucknell University Press, 1994.

[18] См.: Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному.

Для нас особенно существенно то, что «тенденциозная» шутка, соединяя членов треугольника, вызывает унижение женщины, которое в свою очередь облегчает возникновение союза между мужчинами. В своем исследовании фрейдовской теории остроумия в свете постмодернизма Джерри Э.Флигер сравнивает комический треугольник с эротическим актом, определенным Жоржем Батаем как *«наблюдаемый обряд жертвоприношения»*, который, подобно фрейдовской «тенденциозной шутке», предполагает троих участников: *«жреца, совершающего обряд, жертву и зрителя, который, наблюдая за священной драмой, разворачивающейся между жрецом и жертвой, косвенно переживает смысл самоуничтожения»*. Сходство между концепциями Батая и Фрейда значительнее, чем сходство между аналогичными структурами, поскольку Фрейд и сам называет шутку замещенным удовлетворением либо импульса к убийству, либо сексуального влечения. Флигер предполагает, что шутка *«может быть квалифицирована как* ***упорядоченное преступление,*** *по Батаю, как социально санкционированный эротический акт (подобно сексу в браке или убийству на войне)»*[19]. Сопоставление с Батаем помогает увидеть, насколько фрейдовский комический треугольник связан с вопросом ритуального жертвоприношения женщины.

Соперничество внутри любовного треугольника (обращенное против женщины) играет важную роль в отношениях мужских персонажей во многих послереволюционных текстах. В фильме «Третья Мещанская, или Любовь втроем» В.Шкловского и А.Роома (1927), в «Чевенгуре» Платонова и фактически в любом произведении Олеши показано, что возникновение любовного треугольника не может быть списано на «буржуазные пережитки».

В послереволюционной литературе — особенно у Олеши — любовный треугольник зачастую становится ослабленным замещением подлинного товарищества, мужского коллективизма. Это не означает, что фрейдовская теория шутки в данном случае непригодна; напротив, именно она способна разъяснить динамику совершаемого мужским коллективом женского жертвоприношения.

Классический треугольник «тенденциозной шутки» позволяет мужским узам вытеснить реальное или потенциальное соперничество. В случае мужского коллектива вопрос о соперничестве не актуален, поскольку сам коллектив в данной парадигме играет роль **обоих** мужчин. Во фрейдовской модели то, кто шутит, получает немедленное сексуальное удовлетворение, в то время как его слушатели одновременно испытывают удовольствие от юмора и раздражение оттого, что подвергаются манипулированию. Чтобы восстановить ощущение контроля над ситуацией и продлить удовольствие, третий участник, мужчина, вскоре повторяет шутку или подражает ей, тем самым ставя себя в позицию первого участника. В случае мужского коллектива первая позиция самодостаточна: составляющие группу индивидуумы образуют аудиторию друг для друга. Но как бы то ни было и Фрейд, и Батай создают трехстороннюю модель, где чувство стыда лишает присутствие третьего лица абсолютной необходимости. Женщина — объект «тенденциозной шутки» — в фрейдовской ситуации может испытывать стыд даже если никто не видит и не слышит ее; а оба

[19] Jerry Aline Flieger. The Purloined Punchline: Freid, Comic Theory and the Postmodern Text. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.

партнера во время эротического жертвоприношения, по Батаю, всегда помнят о *«символическом третьем участнике — отсутствующем наблюдателе, который утверждает сексуальное наслаждение как неотделимое от чувства вины»*.

Когда же треугольник сводится к мужскому коллективу и единственной женщине, вся враждебность сосредотачивается именно на женщине. Здесь мужская солидарность уже дана, и фрейдовская шутка нацелена именно на возникновение этой данности. И после завершения истории мужские узы только укрепляются[20]. Элемент жертвоприношения подчеркивается не только присутствием в конце сюжета трупов или избитых женщин, но и тем, что динамика «тенденциозной шутки» прослеживается в глубине сюжета. Женщина-враг коллектива обычно изображается как предательница, мужчины же достигают победы путем разоблачения женской измены и соответствующего возмездия: она играла нами, теперь пришла наша очередь шутить над ней.

В «Двенадцати» видится начало этой новой модели, хотя конфликт между традиционным любовным треугольником и новым коллективным героем здесь еще должен быть разрешен. Можно сказать, что в основании поэмы фактически и лежит этот конфликт. Катька не казнена, не унижена группой намеренно, ее смерть случайна: Петька хотел убить Ваньку, укравшего у него возлюбленную. Но смерть Катьки (именно ее!) завершает отвлекающий любовный сюжет куда более эффективно, чем возможное поражение одного из соперников. Раз Катька мертва, Петрухе больше незачем мстить Ваньке, который, кстати, сразу же и навсегда исчезает из текста. Более важен тот факт, что именно Катька, а не Ванька, оказывает центробежное воздействие на коллектив. Недаром дезертирство Ваньки из революционных рядов совпадает с его успешным ухаживанием за Катькой. Воздействие же ее на Петруху еще более вредоносно: даже после Катькиной смерти Петруха отделен от товарищей — *«Лишь у бедного убийцы/Не видать совсем лица...»* Петрухины признания в любви встречают у товарищей презрительную реакцию: *«Над собой держи контроль!»*. У настоящего воина нет времени на любовь, сама по себе чрезмерная забота о женщине противоположна сущности мужчины: *«Что ты, Петька, баба что ль?»*[21].

Подавление сексуальности — важная тема советской революционной литературы. Причем сексуальное желание должно быть сублимировано в социалистическое строительство, и потому подавление его направлено против сил, способных отделить индивидуум от коллектива. В «Двенадцати» (как и у Бабеля, о чем будет сказано ниже) убийство женщины приобретает значение сво-

[20] Элизабет Бронфен доказывает, что в определенных литературных текстах «смерть прекрасной женщины» возникает в ответ на необходимость сохранить существующие культурные нормы и ценности или их переродившиеся мистификации. ...жертвоприношение опасной женщины заново утверждает порядок, временно отмененный самим ее присутствием». (Elisabeth Bronffen. Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic. New-York: Routledge, 1992). Стоит на место «культурной нормы» поставить «мужское товарищество», и формулировка Бронфен станет точным описанием раннего советского контекста.

[21] Бронфен замечает относительно убийства Кармен в новелле Мериме: «Убивая объект своего желания, Хосе фактически убивает самое это желание как силу, которая вышла из-под его контроля».

еобразного посвятительного обряда. По мнению И.Мессинг-Делич, убивая Катьку, *«Петруха в определенной степени убивает бабу в себе самом Анархический убийца Петруха становится дисциплинированным членом коллектива воинов-красногвардейцев, которые, по-видимому, проходят или уже прошли через сходные психологические трансформации»*[22]. Почти сразу же после товарищеского нагоняя Петруха оправляется от горя: *«Он головку вскидывает, Он опять повеселел»* Раньше Двенадцать характеризовались неумолимым движением вперед, Петрухино же отстояние от товарищей определялось его неспособностью держать шаг. Зато теперь Петруха идет с коллективом в ногу.

Несмотря на то, что для героя-мужчины исход сюжета здесь менее благоприятен, сходная ситуация возникает в «Конце хазы» Вениамина Каверина (1924). И хотя рассказанная Кавериным история гибели уголовной банды может показаться слишком аполитичной, чтобы иметь что-то общее с революционной поэмой Блока, оппозиция: мужская солидарность/любовные отношения с женщиной — прослеживается и тут.

Если сюжет «Двенадцати» завершается утверждением мужского коллектива, то Каверин, напротив, завершает свой сюжет поражением банды. Конечно, литературные и политические нравы России 1924 года требовали разгрома и наказания уголовной группировки, однако сам факт уничтожения банды, как и в случае с чевенгурцами, может быть рассмотрен в качестве прямого следствия «женской болезни».

Как и в «Двенадцати», в хорошо отлаженный механизм функционирования мужского коллектива вторгается любовный треугольник. В данном случае это похищение бандой стенографистки Екатерины Ивановны, уведенной одним из бандитов у Сергея Веселаго, пока тот был в тюрьме. Сергей убегает из тюрьмы и убивает соперника, но тем временем Барабан, главарь банды, увлекается Екатериной Ивановной. В сущности, именно попытки Сергея освободить женщину и рассеянность влюбленного главаря и приводят к падению банды. Как кратко формулирует один из бандитов, *«с тех пор как Барабан замарьяжил эту девчонку, дела идут все хуже и хуже»*.

Перед разгромом банды Екатерина Ивановна убита — по ошибке, вместо проститутки Сушки, которая, как полагают бандиты, «продала» их. Вновь происходит слияние образов мадонны (невинная стенографистка) и шлюхи (Сушка). Жертва же оказывается бесплодной: попытка избавиться от женщины предпринята слишком поздно, и гибель возлюбленной приводит Сергея в милицию, где он рассказывает всю историю. Таким образом само существование вокруг Екатерины Ивановны любовного треугольника организует силы, направленные против банды. Иными словами, любовный треугольник вступает в противоречие с упорядоченными действиями преступной группы.

В смягченной форме та же динамика прослеживается в рассказе Горького «Двадцать шесть и одна» (1899). Здесь, может быть, впервые в русской прозе, возникает коллективный мужской герой, прямой предшественник революционного «братриархата». В сущности, рассказ Горького представляет собой самый, вероятно, чистый пример мужского коллектива во всей русской литературе: повествователь, говоря от первого лица, ни разу не прибегает к местоимению «я». Все мужчины здесь «товарищи», их труд представлен как эксплуатация жестоким невидимым хозяином. Мужчины пекут крендели в пекарни, сама работа в которой — наказание. Единственной радостью в их несчастном существовании становятся регулярные появления Тани, работающей наверху, над пекарней. Мужчины угощают ее кренделями, она улыбается и болтает с ними — этим и ограничиваются отношения между полами. Но вот один из пекарей предлагает симпатичному солдату на спор соблазнить Таню.

[22] Irena Masing-Delic. Abolishing Death: A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature. Stanford: Stanford University Press, 1992.

До этого момента двадцать шесть мужчин практически поклоняются своей «святыне», обращаясь с Таней так, словно она сошла с небес, а не спустилась по грязной лестнице. В похожей на ад горячей и темной пекарне горьковская героиня выступает в роли Беатриче. И вот, после того, как солдат эту Беатриче соблазняет, мужчины едва не избивают ее. Проклиная их, Таня уходит навсегда.

«Двадцать шесть и одна» характерны как переходный текст: здесь отразились и неоромантизм Серебряного века (идеализация героини), и социальная озабоченность предреволюционной политически ангажированной литературы (угнетенный пролетарий не может надеяться на то, что его любовь будет вознаграждена). В то же время в рассказе классовое сознание уже буквально отождествляется с сознанием мужского коллектива, то есть происходит именно то, что станет характерным для литературы после 1917 года.

В рассказе Горького прослеживается ряд важных черт послереволюционного мужского коллектива. Это и унижение недавно боготворимой женщины, и то, что судьба героини в ряде случаев целиком находится в руках мужской группы. Разумеется, Таня разочаровала мужчин, но она не оказалась бы в этом положении, если бы «двадцать шесть» сами не спровоцировали солдата на «приступ».

Горьковская Таня не выдержала испытания, и мужчины обрушились на нее с осуждением. Именно осуждение подобного рода после революции приобретает характер, для женщины фатальный.

Коза отпущения

В каноне послереволюционного мужского коллектива особая роль принадлежит «Конармии» Исаака Бабеля. В большинстве рассказов, составляющих этот цикл, повествователем выступает Кирилл Лютов, не принятый ни в одну из сплоченных мужских групп, а потому всегда стоящий на точке зрения аутсайдера.

Рассказ «Мой первый гусь», по сути дела, может быть рассмотрен как образцовый пример и фрейдовской «тенденциозной шутки», и эротического жертвоприношения по Батаю. Как, вероятно, помнит читатель, чтобы заработать уважение сослуживцев, Лютову вменяется в обязанность *«испортить даму»*. Герою не удается выполнить эту задачу буквально, но зато он оказывается вовлечен в контакт с двумя ритуальными «заместителями» теоретической «дамы» — старухой и гусем. Лютов словесно и физически оскорбляет старуху, чьи очки выдают ее возможное духовное родство с ним самим, и закалывает белого гуся, приказав старухе приготовить птицу. В результате герой завоевывает временный допуск в компанию.

Хотя структура рассказа соединяет три вершины (Лютов — казаки — старуха), исходом сюжета становится торжество мужского товарищества: треугольник распадается в финале, когда гусь съеден, старуха исчезает из виду, а Лютов спит вместе с пятью казаками, *«согреваясь друг от друга, с перепутанными ногами»*.

«Конармия» — это не только история аутсайдера, отчаянно пытающегося стать «своим». В ряде случаев Лютов уступает роль рассказчика одному из малообразованных товарищей, чью точку зрения вряд ли можно отождествить с точкой зрения Лютова или самого автора. Таков, к примеру, Никита Балмашов, сознание которого прочно укоренено в коллективе. И хотя Балмашов то и дело перескакивает с «я» на «мы» и обратно, портрет группового сознания в «Соли» донельзя напоминает группового повествователя из «Двадцати шести и одной». Нет сомнения, что Бабелю был знаком этот рассказ Горького. Свидетельство тому мы находим в конармейском дневнике писателя[23].

Товарищи из «Соли» — это, в сущности, те же неумытые герои из рассказа Горького, только прошедшие через Первую мировую и революцию, плюс гражданская война да дальние отголоски марксистско-ленинской агитации и пропаганды. И в том и в другом рассказе члены мужского коллектива спешат выразить свою заботу о женщине. У Горького они по очереди дарят ей крендели и все вместе дают советы относительно здоровья и нарядов. У Бабеля каждый из мужчин старается усадить женщину, уговаривает ее хорошо заботиться о ребенке, растить его правильно и т.п. Рабочие в рассказе Горького похабно говорят о женщинах, «которые не заслуживают» чтобы о них говорили иначе, но никогда не позволяют себе ничего грубого сказать о Тане, которую считают слишком чистой. Бабелевские красноармейцы, исполнясь уважения к материнству, избавляют женщину от изнасилования, через которое прошли другие «попутчицы».

В обоих рассказах судьба женщины решается мужским коллективом. Используя боготворимую женщину как аргумент в соперничестве с вызывающим зависть хвастливым новичком, горьковские рабочие инспирировали соблазнение Тани солдатом. Сюжет же «Соли» строится на двух коллективных решениях: сначала пустить женщину в поезд, потом — убить ее. Оба рассказа заканчиваются «предательством» со стороны женщины и репрессией со стороны мужчин.

Уже во второй фразе «Соли» позиция Балмашова и его товарищей сформулирована без обиняков: *«Я хочу описать вам за несознательных женщин, которые нам вредные»*. И в самом деле, история, рассказанная Балмашовым, — это история непрерывной борьбы между мужчинами его отряда и женщинами, с которыми отряд вступает в контакт. Когда женщины на станции просят пустить их в поезд, солдаты «из сожаления» пускают нескольких и прогоняют

[23] Запись от 26 августа 1920 года. Нет ничего удивительного в том, что текст Горького мог послужить моделью для Бабеля. Преклонение Бабеля перед Горьким общеизвестно. Бабель неоднократно благодарил Горького за то, что тот убедил его «пойти в народ» и стать военным корреспондентом. Тем самым Бабель косвенно отводил Горькому роль «крестного отца» конармейских рассказов. В свою очередь, Горький защищал Бабеля в «Правде» (27 ноября 1927 гю) от нападок Буденного и обвинений в клевете на Конную Армию. Об интертекстуальных связях между Бабелем и Горьким см.: Жолковский.

остальных. Впрочем, процесс отбора не имеет ничего общего с милосердием, недаром двоим из впущенных в поезд женщин придется дорого заплатить за проявленное к ним гостеприимство.

Когда же «представительная женщина» — предположительно мать, едущая с ребенком к мужу, просит впустить ее, отряд отвечает: *«опосля нас она и мужа не захочет»*. Именно Балмашов призывами уважать материнство урезонивает казаков. Его напоминание казакам, что и они когда-то лежали на руках у матерей, невольно отсылает к Эдипову табу: *«Вспомните, взвод, вашу жизнь и как вы сами были дитями при ваших матерях, и получается вроде того, что не годится так говорить...»*

Помогая устраиваться в вагоне, с женщиной разговаривают разные красноармейцы. Но кажется, что все они говорят одним голосом: *«Садитесь, женщина, в куток, ласкайте ваше дитё, как водится с матерями, никто вас в кутке не тронет и надеемся на вашу совесть, что вы вырастите нам смену, потому что старое старится, а молодняка, видать, мало»*.

Взвод понимает, что, заботясь о «молодняке», мать выполняет свой гражданский долг. Тем самым казаки *«возвышают ее как трудящуюся мать республики»*; они уважают ее за способность рожать и выкармливать ребенка — за качества, которым революция еще не нашла адекватной замены.

Однако, как и многие другие знаки плодовитости в «Конармии», ребенок оказывается ни чем иным, как жестокой подделкой. Когда разоблаченная женщина умоляет простить ей обман, Балмашов вновь отдает ее на коллективный суд отряда. Весьма показательны и его собственные обвинения: на женщину возлагается ответственность за преступления, к которым она никакого отношения не имеет. Балмашов заявляет, что обманщица должна просить прощения не только у казаков, но и у тех девушек, что *«пострадали от наших рук в эту ночь»*. Она также должна отвечать перед солдатскими женами, *«которые исходят женской силой без мужей»*, и даже перед этими самыми мужьями, которые *«по злой неволе насильничают проходящих в их жизни девушек»*.

По Балмашову выходит, что за все эти преступления сами мужчины никакой ответственности не несут, ибо насилуют не по собственному желанию, а *«по злой неволе»*. Казаки используют женщин как сексуальный объект, потому что только секс и воспроизводство признается ими как единственные функции женщины. Оставшись «нетронутой», женщина преступно обманула солдат: не позволила им воспользоваться одной из «функций» под предлогом, что всецело занята другой. И казаки ощущают себя **жертвами** поделки, объектом жестокой шутки.

Захваченный собственной риторикой, Балмашов объявляет женщину виновной и перед высшим символом женственности — Россией, чем подталкивает преступницу к политическому саморазоблачению. Когда герой сбрасывает «контрреволюционерку» (*«хуже белого генерала»*) с поезда, он рвется выпрыгнуть за ней вслед и убить голыми руками. И вновь казаки — все вместе, как группа — выказывают коллективное «сожаление» и велят Балмашову застрелить обманщицу «из верного винта». Заметим кстати, что ассоциативная связка: женщина/контрреволюция — появится вновь в рассказе «Измена», где повествование «от автора» также ведет Балмашов.

В конце концов шутка оборачивается против женщины. Как и в классической фрейдовской парадигме, «шутка» становится способом утверждения групповой солидарности: решение убить преступницу заново утверждает сплоченность казацкого коллектива. Балмашов, выступающий от имени группы и как «автор» рассказа, и как убийца женщины, заканчивает свою историю следующей декларацией: «*За всех бойцов второго взвода— Никита Балмашов, солдат революции*». Эта фраза также выступает как проводник «заразительности» шутки: история должна быть рассказана еще и еще раз, и письмо, написанное Балмашовым в газету «Красный кавалерист», послужит распространению «шутки» от частного отряда казаков к обширному мужскому коллективу всей Красной Армии.

Эра военного коммунизма оказалась особенно плодотворной для литературы, исследующей как привлекательные, так и отвратительные стороны мужского товарищества, коллективное мужское насилие. В системе советской образности гражданская война в одно и то же время и ковала связи между людьми, и разрушала эти связи. Стимулируя чувство общности между не связанными друг с другом в иной ситуации мужчинами, война формировала «братриархат». И та же война, как и всякая гражданская война, оказывалась «братоубийственной».

Футурист Велимир Хлебников сумел воплотить обе эти крайности в непосредственно посвященной революционному насилию поэме «Ночной обыск». Хотя композиция поэмы— подобно композиции «Двенадцати» — фрагментарна и сложна, так же, как и у Блока, наполнена множеством голосов, стремящихся к контролю над повествованием, сюжет «Ночного обыска» обманчиво прост.

В поисках отступающих белогвардейцев группа красноармейцев врывается в квартиру. Пришельцев встречает старуха, которая умоляет их уйти, предлагая свои жемчуга. Но матросы находят ее сына Владимира, молодого белогвардейца, и, предварительно раздев, убивают его. Затем красноармейцы обнаруживают молодую жену Владимира. Ее они не трогают: видимо, их жажда насилия уже утолена «революционным» вандализмом (они разламывают рояль и выбрасывают его в окно). Затем непрошеные гости требуют еды и выпивки, а один из низ вступает в длительный диалог с Христом на иконе. Тем временем старуха запирает погромщиков в комнате и поджигает квартиру...

С внешней стороны поэма вряд ли льстит силам революции, изображая их как безжалостные, грубые и неоправданно жестокие. «Ночной обыск» датирован 7—10 ноября 1921 года, что наводит на мысль о явной контрреволюционности поэмы. Однако Фрэнсис Пулин убедительно доказывает, что эта датировка отсылает не к октябрьской годовщине, а к первому и второму Кронштадтским мятежам.

Восстание матросов на Кронштадтской военно-морской базе в феврале 1917, приведшее к тому, что вся база перешла под власть Петроградского Совета, вошло впоследствии в советскую революционную мифологию. Ровно через четыре года произошло и менее известное второе Кронштадское восстание, длившееся 19 дней. На сей раз матросы поднялись против власти большевистского режима, что привело к тысячным жертвам с обеих сторон.

Пулин доказывает, что Хлебников, уверенный в том, что он открыл математические законы, управляющие ходом истории, привязал поэму к обоим мятежам, предпослав поэме эпиграф, точно указывающий на временной интервал между двумя восстаниями. Поэма, таким образом, отражает «странный оборот судьбы», благодаря которому те же самые солдаты, что в 17-м расстреливали защитников царского режима, через четыре года стали жертвами революции. Более того, связь между двумя Кронштадтскими мятежами объясняет леденящую трансформацию «революционных» матросов поэмы: к концу «ночного обыска» пьянствующие погромщики сидят вокруг «белого» стола и ведут себя точно так же, как презираемые ими враги.

Как и другие произведения, рассматриваемые в настоящей статье, «Ночной обыск» изображает мужскую группу товарищей-революционеров, чей коллективизм тем сильнее, чем слабее индивидуальная характеризация. Как и в «Двенадцати», повествователь временами предстает либо в качестве безымянного члена группы, либо в качестве совокупного голоса всего коллектива. Насыщенная восклицаниями, поэма содержит необыкновенно высокое количество императивных предложений, обращенных не к какому-либо определенному персонажу, но к коллективу в целом: «*Бери винтовку. Топай, братва!*»

Чтобы передать силу внутригрупповых уз, последовательно используются два образа, основанные на метафорической ассоциативности: братва и море. Первое слово исходит от самих мужчин, второе предложено старухой и немедленно подхвачено матросами. «Братва» и «море» симметрично соотнесены с формами обращения в поэме и связаны между собой манерой произнесения. Первая метафора используется в командах, обращенных группой к себе самой, вторая возникает в приказе старухи: «Стой, море!».

Использование старухой слова «море» одновременно вызывает несколько ассоциаций. Во-первых, «море» метонимически определяет банду моряков. Во-вторых, это слово может быть использовано как образное выражение неудержимой, неконтролируемой силы (вспомним гамлетовское sea of troubles— «море тревог»). Матросы, собственно, и понимают старухино словоупотребление как свидетельство того, что их слишком много, чтобы хозяйка могла совладать с ними: «*Ты нас— море— не морочь*». И наконец, обращение «море» функционирует так же, как и метеорологическая образность «Двенадцати» — революционные матросы подобны природной стихии, в диапазоне от потопа до блоковской вьюги.

Для нас, однако, более значим настойчивый акцент на «братстве». В третьем стихе поэмы возникает обращение «братва», окрашивающее понятие о братстве специфическим фольклорным колоритом. Это слово-призыв проходит через всю поэму, порождая ряд важных эффектов. Во-первых, позволяя обращаться к коллективу как к единичному объекту, оно передает и подчеркивает нерасчленимое единство мужской группы. Во-вторых, слово «братва» перекликается с широким спектром «братских» метафор и ассоциаций — к примеру, с «братской могилой»: «*Братва!/Мы где увидимся?/В могиле братской?*». Наконец, в-третьих, постоянный призыв к метафорическому братству создает резкий контраст с неметафорической семьей, которую «братва» только что разрушила: убивая Владимира, матросы лишают семью связующего звена. В определенном

смысле без Владимира нет больше семейных уз, связывающих между собой его мать и жену[24]. Контакт между метафорической и биологической семьями приводит к взаимному уничтожению: мстя за убитого сына, старуха мать заживо сжигает «братву».

Чтобы стать типическим текстом о революционных женоубийцах, «Ночному обыску» не хватает одного — насилия группы мужчин над женщиной. Вопреки жанровым ожиданиям, изнасилование не грозит ни матери, ни жене Владимира. Это тем более странно, что в сцене, где красноармейцы готовятся казнить младшую из женщин, стандартный лексикон расстрельной команды приобретает отчетливо сексуальные обертоны:

Милая барышня в белом,
К стенке!
— Этой? Той?
Какой?
Я го-то-ва!

Вдова Владимира менее избавлена от сексуальных домогательств фактически по той же причине, по которой в «Соли» не насилуют «женщину с ребенком». Кто-то из хлебниковских матросов произносит: «*У нас есть тоже сестры*».

В «Ночном обыске» ни одна из женщин не погибает, зато эта судьба настигает всех мужчин. Думается, Хлебников таким образом привлекает внимание к братоубийственной симметричности двух Кронштадтских мятежей: мужчины, выступая сначала как нападающая сторона, превращаются затем в жертв аналогичного «нападения».

Можно сказать, что «Ночной обыск» представляет вершину «процесса исключения» женщины советским мужским коллективом. Если Блок, Горький или Бабель изображают коллектив в начале этого процесса, когда коллектив в фрейдовской ситуации «шутки» захватывает позиции обоих мужчин-соперников, то Хлебников показывает, как «братва» присваивает и третью роль — традиционно женскую роль жертвы мужской «шутки». В апофеозе мужского товарищества даже роль женщины исполняется мужчинами.

Ключ к замещению женской жертвы мужчинами лежит в эротизации казни. Несмотря на то, что вдова Владимира, которой угрожают расстрелом, ведет себя подчеркнуто сексуально, матросы не реагируют на это, ограничиваясь словесным заигрыванием. Ситуация радикально меняется, когда объектом агрессии (и желания) оказывается мужчина.

«Ухаживание» посредством насилия носит здесь обоюдный характер: Владимира находят только после того, как он стреляет в матросов. Как позднее его вдове, Владимиру тоже велят стать к стенке, хотя и в гораздо менее эротической манере: «*Стань, юноша, у стенки*». Интересно, однако, что, схватив Владимира, матросы любуются его внешностью: «Волосики русики,/Золотые усики». Да и сам Владимир в разговоре с матросами принимает игривый тон, извиняясь за то, что мишень из него получается плоховатая. Эротика казни усилена просьбой жертвы о быстрой смерти и вопросом о том, куда будут целить матросы, куда именно они ему «*дадут*»:

— Даешь в лоб, что ли,
Товарищи братва,
Морские гости?
О вас молва: вы — великодушны.

Обсудив между собой («*Даем в лоб, что ли,/Белому господину?*»), матросы с радостью соглашаются оказать Владимиру эту «услугу». Но перед тем как расстрелять, они решают раздеть его. Сцена, в общем-то вполне типичная для литературы о гражданской войне.

Раздевание жертв, как и совместный сон конармейцев, являясь в практике гражданской войны вполне «нейтральным» фактом, попадая в реальность литературы, принимает несомненное эротическое значение. Так, в рассказе Бабеля «Их было девять» один из казаков перед тем как расстрелять пленного, снимает с него рубашку. В «Чевенгуре» Саша Дванов расстрелян бандой анархистов, и переживание этого почти смертельного испытания вызывает у него эякуляцию. Когда человек, стрелявший в него, понимает, что Дванов еще жив, он, собираясь добить жертву, просит ее снять одежду. Дванов с готовностью подчиняется, и палач даже помогает ему снять штаны, после чего с неудовольствием обнаруживает, что штаны мокры и жалуется, что во время казни большинство жертв так же портит одежду.

Итак, матросы раздевают Владимира. Сначала ему велят снять рубашку, поскольку «В могилу можно голяком./И барышень в могиле — нет». Потом добавляют: «Штаны долой/И всё долой!»

В мире «Ночного обыска» нет ничего более эротичного, чем мужская жертва. Ситуация жертвоприношения мужчины обладает конкретным и очевидным евангельским подтекстом, отсутствующим в сценах жертвоприношения женщины: мужчина, сознательно принимающий смерть, зачастую неосознанно подражает Христу[25]. Отсюда странноватый галлюциногенный контакт, возникающий между одним из матросов и отчетливо андрогинным образом Спасителя. Матрос замечает, что у Христа на иконе такие синие глаза, «*Что хочется влюбиться,/Как в девушку./И девушек лицо у бога,/Но только бородатое*». Лицо Христа также напоминает матросу об убитом Владимире. Глядя вниз без одобрения на «смертоносных святых», Христос в этой сцене воплощает чувство вины матроса, причем матрос ни на минуту не прекращает думать о «вторжении» — как насильственном, так и эротическом. Он просит икону: «*Даешь в лоб, что ли?/Даешь мне в лоб, бог девичий,/Ведь те же семь зарядов у тебя*». Глаза Христа «*летят* [ему] *прямо в душу*», и матрос мечтает, чтобы Иисус был палачом, а он — жертвой: «*Но я хочу, чтоб он убил меня/Сейчас и здесь над скатертью*». К этому моменту в глазах влюбленного Христос уже почти пол-

[24] Надо заметить, что в литературе о гражданской войне революционные мародеры как правило демонстрируют нарочитое пренебрежение к специфике семейных уз. В качестве характерного примера здесь можно было бы привести непонимание Лютовым отношений в еврейской семье («Переход через Збруч»).

[25] Сказанное не означает, что христоподобной женщиной не может стать и женщина. Но женщина, принимающая на себя такую роль, пересекает гендерные границы.

ностью превратился в женщину, правда, такую, которую мог бы полюбить только этот матрос: *«Ты девушка, но с бородой,/Ты ходишь в ниве и рвешь цветы, /Девица! Хочешь,/Подарю духи?/А ты назначишь/День свидания»*[26].

И хотя ни одна из женщин «Ночного обыска» не убита, феминизация жертв (Владимира, Христа и постепенно самих матросов) тем не менее подкрепляет динамику, о которой шла речь выше: роль жертвы всегда остается женской.

В конце концов события поэмы подтверждают и правоту Балмашова в «Соли» и «Измене»: с точки зрения мужской группы женщины опасны, доверять им нельзя. «Братва» не только погибает от рук женщины. «Предательство» матери Владимира происходит в тот самый момент, когда матрос, кажущийся лидером, отвлечен воображаемым романом с иконой. Матросы забыли о старухе. После смерти Владимира они воспринимают ее как обычную хозяйку дома, обязанную оказать им «гостеприимство»[27]. Старуха гостеприимна по принуждению: «братва» заставляет ее подать ужин. Сами матросы произносят слова приглашения, которые в нормальных условиях должны были бы исходить от хозяйки: *«Садись, братва, за пьянку!»*.

В конце поэмы женщина оборачивает ситуацию против «братвы»: матросы ломали дверь, врываясь в квартиру; теперь хозяйка запирает их в квартире, закрывая дверь снаружи. Только теперь она произносит слова, предполагаемые ролью хозяйки: в ответ на слова матросов, что делать — задохнуться от дыма или застрелиться, мать Владимира любезно отвечает: *«Как хотите!»*

Такой финал вполне логичен для поэмы, где мужчины захватили все роли фрейдовской «шутки». Последняя шутка — над самими мужчинами.

Бабий бунт

Как и все «шутки», история о товарищах, связанных друг с другом убийством женщины, в конце концов стареет, стирается и уже не производит былого эффекта.

Уже в 1918 году Богданов обратился к своим пролетарским последователям с призывом к умеренности. В статье «Критика пролетарского искусства» он писал: *«Наше жестокое, грубое время — эпоха мирового милитаризма в действии — подсказывает художникам часто жестокие и грубые символы. Например,.. рабочий-беллетрист, чтобы особенно резко и строго выразить идею отказа от всего личного во имя великого коллективного дела, символизирует ее в убийстве героем любимой и сочувствующей ему женщины. такой символ недопустим: он противоречит самой идее коллективизма, женщина для коллективиста — не просто источник личного счастья, а действительный или возможный член того же коллектива»*[28].

Богдановская критика замечательна во многих отношениях. Во-первых, она показывает, что насилие над женщиной уже в 1918 году было расхожим тропом революционных сочинений. Вполне вероятно, что Богданов имел в виду конкретного автора, поскольку в том же абзаце в качестве примера приводится стихотворение Владимира Кириллова «Мы», призывающее к расправе над последними остатками умирающей мировой культуры. Во-вторых, эта критика сочетает два, казалось бы, не связанных между собой вопроса: отношение пролетариата к искусству прошлого и к женщине в настоящем — и все это в двух строках. Наконец, обращаясь к пролетарским писателям, Богданов молчаливо признает, что его аудитория (его «коллектив») не только преимущественно состоит из мужчин, но и ощущает себя мужской[29].

Богданов связывает насилие и женоненавистничество пролетарского искусства с воинственным духом времени — *эпоха мирового милитаризма в действии* —, полагая, что коллективизм в этот период приобретает военизированные черты.

Можно было бы предположить, что топос коллективного насилия мужчин над женщиной ограничен литературой военного коммунизма и ему не найдется места в более прагматической эпохе НЭПа. Однако это не так.

«Мужчины, — пишет Эрик Найман, — *были связаны между собой сексуальным контактом с одной и той же женщиной. Более редки примеры связи между женщинами в силу сексуального контакта с одним мужчиной»*. В качестве примера Найман приводит «Преступление Кирика Басенко» Владимира Охрименко (1926), где заглавный герой убеждает свою любовницу, чтобы вызвать выкидыш, переспать с другими комсомольцами[30] Как показал Найман, «товарищеское» пользование одной и той же женщиной из красноармейских казарм перейдет в комсомольские общежития. К этому моменту ситуация приобретает совершенно иные обертоны: если раньше жертвоприношение женщины было знаком мужской солидарности, то теперь этот сюжет перешел в арсенал журналистских сенсаций, призванных «разоблачать» (несмотря на явное упоение деталями) нравственный облик нэповского общества. Чего стоит хотя бы стандартный

---

[26] Обращение Хлебникова к образу Христа подтверждает перекличку «Ночного обыска» с «Двенадцатью». Комментируя явление Христа в последних строках блоковской поэмы, И.Масинг-Делич отмечает: «В андрогинном Христе «Двенадцати» убитая Катька воскрешена вместе с ее убийцей Петрухой... Тот факт, что Катька присутствует в облике бессмертного Христа подтверждается повторением образа жемчуга: у Катьки были «жемчужные» зубы, и Христос украшен снежными жемчугами... Таким образом, Катькино воскрешение в Христе разрешает этическую проблему, связанную с убийством. Смерть Катьки приобретает положительный смысл, так как позволяет апостолам-красногвардейцам выполнить их миссию, в результате чего Катька обретет «жизнь вечную».

Можно по-разному относиться к подобной интерпретации, но наблюдения об андрогинности и амбивалентности образа Христа в равной мере применимы и к Иконе Спасителя в поэме Хлебникова.

[27] Я признателен Элизе Шорофской Фрост за комментарий о функции «хозяйки» в русской литературе.

[28] Богданов, А. Вопросы социализма. М., Политиздат, 1990, с.449.

[29] Здесь вспоминается пародия Достоевского на «прогрессивные» социальные теории. Когда Раскольников навещает своего друга Разумихина, тот как раз занят переводом немецкого трактата под названием «Человек ли женщина?». Немецкий автор отвечает на заглавный вопрос положительно, но приходит к этому выводу в результате длительных интеллектуальных упражнений.

[30] См.: Eric Naiman. The Case of Chubaron Alley: Collective Rape, Utopian Desire and Mentality of NEP. Russian History/Histoire Russe, 17.1 (Spring 1990)

пафос опубликованных в 1926 году «Без черемухи» П.Романова, «Собачьего переулка» Л.Гумилевского или «Луны с правой стороны» С.Малашкина — текстов, которые несмотря на их морализаторский тон, осуждались за «цинизм»...

К 1926 году такого рода сюжет невозможно представить иначе как в недвусмысленно негативном свете: групповое изнасилование молодой женщины в Чубаровском переулке Ленинграда вызвало шумную кампанию в прессе и митинги на заводах — особенно после того, как открылось, что по крайней мере пятеро из насильников были комсомольцами. В первоначальных газетных репортажах количество участников этого преступления определялось фольклорным числом 40, однако ко времени судебного процесса оно уменьшилось до горьковских 26-ти. Если жизнь подражала искусству, она могла бы найти и более симпатичные образцы.

В кильватере «чубаровщины» разворачивалась хорошо оркестрованная газетная кампания, нацеленная на восстановление публичного образа комсомола как центра коллективной нравственности, а не группового разврата. Литературное же изображение контактов между мужской группой и женщиной неизбежно вызывало ассоциации с «чубаровщиной», что, по крайней мере частично, объясняет упадок мотива группового насилия. Платоновские чевенгурцы и подумать не могли использовать женщину таким образом. Самое большее, на что они осмеливаются, выражено в желании Копенкина объединить всех людей вокруг образа Розы Люксембург: ее возлюбленное тело все опасности, и ее смерть от рук врагов коммунизма освобождает революционный коллектив от всякой возможной вины. Настойчиво проходящий через роман мотив некрофилии может быть понят как компромисс: налицо результаты коллективного мужского насилия, однако никто не несет ответственности за деструктивные импульсы.

Начальная коллизия«Оптимистическая трагедия» Вс.Вишневского (1933) весьма сходна с текстами, анализировавшимися выше: после первой встречи с Комиссаром матросы с легким сердцем обсуждают, как они разрубят женщину на куски и выбросят за борт. Но революционная сознательность берет верх над анархией, и когда в конце пьесы Комиссар умирает мученической смертью, ее оплакивают все оставшиеся в живых матросы.

Мотив женщины-жертвы мужского коллектива мог пережит военный коммунизм и НЭП, но к литературе периода сталинской индустриализации он приспособиться не смог. В высшей степени показательно отторжение этого мотива в романе Пильняка «Волга впадает в Каспийское море» (1929). Этот роман является расширенным вариантом уже упоминавшейся здесь повести «Красное дерево». История «Волги» представляет собой наиболее зримый пример капитуляции писателя перед требованиями новой эры, недаром по крайней мере один критик называет роман Пильняка первым романом о пятилетке.

Одно из наиболее ярких различий между романом и повестью связано с перемещением центра тяжести: единственный коллектив «Красного дерева» — это чисто мужское сообщество охломонов, *«остановивших свое время эпохою военного коммунизма»*. Охломоны *«создали строжайшее братство, строжайший коммунизм, не имея ничего своего, ни денег, ни вещей, ни жен — впрочем, жены ушли от них»*.

В романе «Волга впадает в Каспийское море» образы охломонов сохранены, но играют куда менее заметную роль. Как коллективистская сила они оказались замещены женщинами, работающими на строительстве. Охломоны как группа появляются лишь спорадически, тогда как описание взбунтовавшихся женщин становится лейтмотивом романа. Объединяющим мотивом в «Волге» становится забастовка работниц. Почти каждый персонаж романа наблюдает это событие, и таким образом оно описывается с точки зрения многих очевидцев.

По сигналу фабричного свистка семьдесят одна женщина (*«семьдесят одно бабье горе»*) бросают свои инструменты и идут за телом Марии, покончившей с собой, по мнению женщин, из-за грубости и равнодушия своего второго мужа. Женщины, чье жалкое существование описано автором с огромным состраданием, воспринимают смерть Марии не как частный случай, они видят в трагедии широкое социальное значение: *«смерть Марии стала символом женской судьбы»*.

Поведение женщин у Пильняка странным образом вызывает ассоциации с романом совершенно иного рода — с «Ямой» Куприна, где все обитательницы борделей выходят на улицу, чтобы проводить в последний путь тело их павшей (дважды) товарки Женьки. Женька тоже покончила с собой и тоже оказалась жертвой мужчин. И хотя героиня Куприна никогда не довольствовалась положением пассивной жертвы, участь «трудящихся баб» не сильно изменилась за те двадцать пять лет, что отделяют «Яму» от «Волги».

Одно изменение впрочем произошло: самоубийство в «Волге» со всей определенностью приобретает политическое звучание. Лидер женской стачки Дарья видит в смерти товарки знак поражения самой революции: *«Товарищи! братцы! бабы!.. Что же, нам бояться что ли, и революция зря была?»*. И хотя протест женщин возникает стихийно, автор словами газетной статьи будет утверждать: *«Массовый протест женщин надо считать пробуждением классовой сознательности»*.

Да и сами женщины настаивают на неразрывной связи между большевистской и сексуальной революциями. Характерно заявление Дарьи, написанное для стенгазеты: *«Товарищи женщины!.. Революционный закон уровнял всех трудящихся как мужчин, так и женщин, но на практике выходит не так, и женщины должны наконец сами за себя постоять Сколько женских слез льется от мужчин (Эту последнюю фразу Дарья вычеркнула, пожевав карандаш)»*. Таким образом коммунистка превращает частный инцидент в оскорбление нанесенное **всеми мужчинами всем женщинам**.

Повествователь поддерживает этот вывод: новость о самоубийстве Марии предваряется в романе сообщением о групповом изнасиловании. Связь этого события с «чубаровщиной» у Пильняка отчетливо акцентирована: *«Насилие работницы, чубаровщина — было мерзостью»*. Смерть Марии и групповое изнасилование связаны друг с другом не только в сознании Дарьи, но также и в сознании читателей. Мария — не только жертва своего второго мужа (а отчасти и первого), она представляет всех женщин, а овдовевший Ласло должен отвечать за всех мужчин. И вновь «объективный» голос прессы помещает события в нужную автору перспективу: после столкновения между Ласло и се-

мьюдесятью одной разъяренной фурией корреспондент «Комсомольской правды» напишет: *«Поводом к протесту служили не только смерть жены Ласло, но и ряд других эпизодов, как то: насилие тремя пензяками (ныне осужденными), приставание прорабов и десятников к работницам, их легкие связи с женщинами-служащими, некоторые случаи оказания преимуществ любовницам, имевшим место в средс как рабочих, так и администрации»*.

Хотя в других ситуациях Пильняк упивается возможностью многозначно интерпретировать события, на сей раз не возникает сомнений, кому должны принадлежать читательские симпатии, тем более, что газетные оценки совпадают с чувствами «настоящих коммунистов» романа.

Женский коллектив в «Волге» настолько убедительно вытеснил мужскую общину, что наиболее сердечная речь в защиту работниц звучит в самом логове охломонов. Произносит ее Иван Ожогов. Этой речи нет в «Красном дереве», она появляется только в романе. Начинает Ожогов поразительным признанием: *«Товарищи! Я вот не спал и думал о женщинах»*. Однако, вопреки ожиданию, речь идет вовсе не о «контрреволюционном» вожделении. Напротив, Ожогов призывает мужчин обратить внимание на бедственное положение женщин-работниц.

Перед охломонами разворачивается весь спектр женских страданий: ужасные условия труда, смерть Марии, групповое изнасилование. Ожогов возмущен и тем, что из-за диспропорции между женщинами и мужчинами женщины вынуждены оказывать сексуальные услуги целым бригадам строителей: *«Рабочие у нас сезонники больше, плотники, землекопы, грабари, каменщики,— живут артелями, и считай, что стряпуха у артели не только стряпуха, но артельная жена»*. Отказ мужской общины от насилия над женщиной достигает апофеоза: дурное обращение мужчин с женщинами осуждает даже лидер коллектива, основанного на принципах военного коммунизма.

Символическое значение смерти Марии в романе сопоставимо с аналогичными мотивами литературы более раннего периода. Но в данном случае появляется новый элемент, изменяющий семантику и всех других составляющих ритуального акта женского жертвоприношения: когда предают земле одну женщину, на поверхность поднимается бесчисленное количество других — похороны Марии, описываемые по ходу романа не меньше пяти раз, уравновешены повторяющимся открытием таинственных скифских скульптур. «Каменные бабы», чьи большие груди, животы и ноги наводят на предположение о матриархальных богинях плодородия, не раз совмещаются в романе с образами взбунтовавшихся работниц: *«...эти древние женщины, эти пролетарки. они сделаны из камня, эти бабищи. Это процессия скифов»*. Подобно процессии каменных изваяний, пролетарки медленно и беззвучно приближаются к Ласло, вызывая неожиданную ассоциацию с тем эпизодом гоголевского «Вия», где мертвая ведьма пытается убить Хому Брута.

Вновь война полов оборачивается войной группы против индивидуума. Но ситуация, по сравнению с уже привычной нам, буквально вывернута наизнанку: *«Лица женщин оказывались в ужасе коллективной ненависти, коллективной обиды за себя, за свою судьбу»*. Лидер женского коллектива Дарья почти что убеждает товарок сбросить Ласло в могилу жены, пролив тем самым жертвенную кровь мужчины на алтарь женской солидарности.

До сих пор мы рассматривали литературные произведения более раннего периода, где насилие над женщиной было символическим или ритуальным актом: убийство Катьки позволяло Двенадцати продолжать свой марш; женщина, застреленная Балмашовым оказывалась воплощением контрреволюции; изнасилование «чистой дамы» становилось той ценой, которую Лютов дожен уплатить за право войти в сообщество казаков... Если во всех произведениях, о которых шла речь в данной статье, пролетарское классовое сознание буквально отождествляется с сознанием мужского коллектива, то роман «Волга впадает в Каспийское море», следуя изменившемуся духу времени, делает попытку восстановить справедливость и приближается к признанию равенства женщин.

Женщины Пильняка не исполняют свою угрозу закопать Ласло вместе с его жертвой. Но им удается похоронить нечто иное — идеологию женской жертвы и исключительно мужского коллективизма, а вместе с ней и ту литературную модель, которая в следующем десятилетии фактически сойдет на нет.

Перевод с английского Марка Липовецкого.

11 — 1745