

воюющими и стонущими ассонансами, то набатно-похоронными, то скрежещущими и свистящими аллитерациями, мертвенным холодом бледной и безбрежной пустыни.

И противопоставить ей можно только самое простое и строгое, самое будничное. «За далью непогоды» встречает не «Блаженная страна», а такие же усталые и маленькие люди в маленькой избушке, которую надо выскоблить, оснастить выстиранным парашютным шелком и приниматься за работу. Помочь и просто быть рядом, не покоряя никаких бурных вод и не ощущая себя властителем природы. И это малое драгоценней всех грандиозных свершений. Те самые «простые вещи», о которых писал когда-то Маршак для детей, окружают героев «Ледяного острова» в избушке. Вещи, которые помогают жить. Единственная строчка, звучащая неожиданной лаской и теплом, в этом произведении: «Придет катерок через восемь недель».

Кстати, этот катерок меня в детстве и прошибал на слезу после всего пережитого ледяного ужаса. Этим мягко-усталым, простовато-добрым диминуэндо и хочется закончить наш путь среди огромного и жестокого — к малому и человеческому. С надеждой, что кто-то из последующих исследователей творчества Маршака рискнет обратиться к подробностям создания «Ледяного острова», подтверждая или отрицая предложенные здесь гипотезы, разгадывая загадки или находя новые.

Источники

- Маршак С. Я. Избранная лирика. М.: ГИХЛ, 1962. С. 91.
 Маршак С. Я. Собр. соч.: в 4 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 2. С. 173.
 Маршак С. Я. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худ. лит., 1970. Т. 5.
 Маршак С. Я. Стихи для детей. Л., 1950.
 Толстой А. К. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Терра, 2001.

Исследования

- Гаспаров М. Л. Маршак и время // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 422.
 Гаспаров М. Л. Автономова Н. С. Сонеты Шекспира — переводы Маршака // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. СПб.: Азбука, 2001. С. 389–409.
 Ивич А. Заметки о детских стихах Маршака // Воспитание поколений: О советской литературе для детей. 4-е изд. М.: Дет. лит., 1969. С. 112.
 Смирнова В. Об этой книге и ее авторе // Габбе Т. Быль и небыль. Новосибирск, 1966. С. 295–296.
 Сухарев С. Л. Два «Тигра» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2010/03/28/845>.
 Чуковская Л. К. Памяти Тамары Григорьевны Габбе // Знамя. 2001. № 5. С. 128–157.

О. Розенблюм

ЗОЯ КОСМОДЕМЬЯНСКАЯ: ЭВОЛЮЦИЯ «ГЕРОЯ» КАК «КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ» В 1940-Е ГОДЫ

Статья посвящена анализу понятий «герой» и «культурный герой» в применении к интерпретации образа Зои Космодемьянской в 1940-е гг. Автор прослеживает эволюцию образа Зои в трех основных произведениях о ней в этот период: в поэме М. Алигер, фильме Л. Арнштама и повести Л. Космодемьянской (Ф. Вигдоровой). Ключевым для статьи является вопрос о том, как эволюционировала функция «героя» и как менялись способы его соотнесения со «всеми» («обычное»/«экстраординарное»).

Ключевые слова: герой, культурный герой, героическое, обыкновенное, экстраординарное, норма, образец, Зоя Космодемьянская, Маргарита Алигер, Лео Арнштам, Любовь Космодемьянская, Фрида Вигдорова.

«Герой» или «культурный герой»? Эти значения иногда различимы, иногда неразрывно слиты, поэтому определим их для этой статьи. Есть контексты, в которых важно понятие именно «героического», то есть то, что должно быть совершено, чтобы некто был назван героем; таковы, например, дискуссии о герое 1930-х гг. И есть контексты, в которых не так важны личные характеристики героя и его поступки, как важно восприятие его самого, его статус в культуре, тот героический контекст, в который он вписан — в этом смысле мы будем говорить об эволюции значений «культурного героя». Иногда «герой» становится «культурным героем», иногда эти значения не соединены (и тогда, например, «культурным героем» может быть назван Винни-Пух¹).

В 1930-е «герой» стал важен. На протяжении нескольких лет шли бурные дискуссии о том, кто может считаться героем. Статья Елены Усиевич в «Литературном критике» (1938)², отнюдь не единственное свидетельство тогдашней актуальности дискуссий о герое, собрала в себе набор ключевых значений: герой как персонаж, герой как обычный для нас (для общества) человек; «героизм» как типическое (правильное действие обычного человека) и как экстраординарное. Кажется, что значения выдающегося и типического сплетены и перепутаны. И понимать это современный читатель должен как

угодно: выдающееся, но такое же, как у других; простое, обычное, но правильное и поэтому героическое. Кажется, что это сплетение и неразрывность выдающегося и типического (за которыми стоит где-то вопрос: а насколько уникален путь каждого?) в войну как раз обретут свою цельность: герой — тот, кто прошел всем доступный и привычный путь, но совершил то, чего другие еще не совершили. Хотя и могут. Все могут быть такими, как Зоя Космодемьянская. Кажется, что в самом начале войны, с появившимся весомым обоснованием понятия «герой» (не герой, к примеру, трудовых буден, а герой, совершивший военный подвиг), с перенесением внимания на изображение героической смерти, большее значение, чем прежде, приобрело конструирование биографии героя как пути, истории: стал важен образец идеальной биографии в его соотнесенности с другими советскими людьми, и именно в этом качестве нам важны способы создания образа Зои Космодемьянской в 1940-е гг.³

Здесь интересно многое: как, какими средствами задается сама идея существования образца, нормы, как задаются сами эти норма и образец, каким должен быть этот образцовый персонаж, как соотносятся в данном случае два значения слова «герой» («герой» / «культурный герой»), какими характеристиками должен обладать герой и какие функции он должен выполнять, чтобы быть культурным героем, является ли герой (культурный герой) воплощенной нормой или воплощенной экстраординарностью? Как во втором случае конструируется норма (образец)? Как создаются и соотносятся в этом герое стереотипное и индивидуальное? Нормальное и индивидуальное? И, наконец, последний вопрос: (культурный) герой, задающий образец биографии, — имеет ли он сам право на биографию, на историю, на развитие, на событийность?

Речь пойдет о трех произведениях о Зое Космодемьянской, написанных и опубликованных в течение 10 (даже 9) лет:

1. Поэма «Зоя» Маргариты Алигер (1942). Первый значительный (не газетный) текст о Зое, начатый после статей Петра Лидова в «Правде»: первая статья которого, впрочем, еще была о Тане («Правда», 27 января 1942 г.), во второй уже называлось настоящее имя погибшей, и там же впервые было рассказано о Зое что-то биографическое («Правда», 18 февраля 1942 г.). Сталинская премия 2-й степени; в школе учили отрывки наизусть (отрывок о казни).

2. Фильм «Зоя» Лео Арнштама (1944). Сталинская премия 1-й степени. Фильм снят на Союздетфильм, восстановлен в 1967 г. на киностудии им. Горького.

3. «Повесть о Зое и Шуре», впервые опубликованная в 1950 г. и многожды переиздававшаяся⁴ (с постоянными дополнениями, характер которых тоже очень любопытно прокомментировать). Авторство матери погибших Зои и Шуры — Любови Тимофеевны Космодемьянской, литературная обработка Фриды Вигдоровой, на самом деле и написавшей повесть⁵.

Авторы всех трех произведений (в последнем случае под автором я имею в виду именно Вигдорову) много общались со свидетелями — с родными Зои, с ее одноклассниками, учителями, с выжившими партизанами — и знали о ней довольно много. Тем примечательней сходства и различия интерпретаций образа — вызванные не столько разностью знаний, сколько разностью задач, времени создания произведения, их жанров (поэма — повесть) и медиа (литература — кино).

«Зоя» Маргариты Алигер (1942)

В печати М. Алигер вспоминала, как передавали из рук в руки номер «Правды» со статьей П. Лидова о повешенной девушке Тане и как, уже позже, она решила написать о Зое. Впрочем, в частных разговорах 1970–1980-х гг. она рассказывала, что ее вызвали и заказали поэму. Весьма вероятно, что этот заказ был сделан через посредничество Фадеева, понимавшего, что у человека, поэму которого Сталин одобрит, литературная биография сложится благополучно.

«Характер героя должен был стать основой поэмы <...>»⁶, — это значимая проговорка. Собирая материал вместе с создателями фильма о Зое, вместе с ними разговаривая с родственниками, одноклассниками, очевидцами, М. Алигер взяла, однако, за основу не столько эти свидетельства, сколько те самые статьи в «Правде», где акцент делался на том, что Зоя умела добиваться своего, была бескомпромиссна, много читала. Важно, что свою задачу создания характера М. Алигер не выполнила — читатель поэмы действительно может сформулировать, какие черты были присущи Зое, однако ее характер подан не как набор индивидуальных черт. Также и описание внешности Зои, которое дал П. Лидов в газете, М. Алигер опустила, отказавшись от индивидуализирующих характеристик⁷ и создав ту самую схему, которая превратит советскую Жанну д'Арк в норму, доступную каждому⁸.

Поэма начинается с изображения ситуации-нормы (status quo) — счастье (и именно status quo разрушает война). Счастье как тему, как рамку для повествования, невозможно не заметить во всех трех

разбираемых произведениях. В поэме М. Алигер есть счастье, собственное молодым, а есть счастье, до которого нужно дорасти, это естественный рост советского человека. Счастье Зои описано в основном через события, важные для всей страны (победы в Испании, успехи Папанина, осуществление того, «что увидеть Ильич хотел»).

Вслед за «счастьем» в поэме вводится «правда», они идут в паре — счастье как правильный выбор, как выбор «правды»⁹. Правда, как и счастье, становится более яркой и зрелой по мере роста, это одновременно и рост, созревание личности, и некоторые закономерные для каждого советского человека этапы пути («Твоя пионерская правда росла, / твоя комсомольская правда мужала. / И шла ты походкой, летящей вперед, / в тебе приоткрытое ясное завтра, / и над тобою, как небосвод, / сияла твоя большевистская правда» [Алигер 1952, с. 13–14]). Рост, взросление показаны во все большем приобщении к многочисленным «всем», в самоидентификации с другими, в приобретении черт других благодаря интеграции в некую общность.

Переживания Зои касаются той общности, к которой она принадлежит (все советские люди). Очень четко в поэме создается образ советских людей как единой семьи, объединенных общим центром, к которому все стремятся, — Москва и Сталин в Москве.

Севастополь. Ночь. Сапун-гора
тяжело забылась после боя.
Только вдруг взорвались рупора.
Это Сталин говорит с тобою.
<...> Между ленинградскими домами
о фанеру, мрамор и гранит
бился голос сильными крылами.
Это Сталин с нами говорит.
Предстоит еще страданий много,
но твоя отчизна победит.
Кто сказал: «Воздушная тревога»?
Мы спокойны — Сталин говорит.
Полетела радиоволна,
понеслась вперед по белу свету.
Сталинская речь везде слышна,
для нее преград на свете нету.
Прижимают к уху эбонит
коммунисты в харьковском подполье,
клонится березка в чистом поле, —
Это Сталин с нами говорит [Алигер 1952, с. 30–31].

Семья в буквальном значении почти не изображена¹⁰, так же как и переживания Зои, не связанные с общей жизнью, так же как и

детство ее — разные, привычные для художественной литературы знаки, способы (гендерной, возрастной, психологической) индивидуализации героя здесь отсутствуют. Поэму Алигер иногда сравнивают с агиографическими текстами, но кажется, что ключевая разница именно в том, что агиографическим текстам, хотя и написанным в соответствии с определенным каноном, свойственно изображение уникального человека, и в этом изображении важно именно то, чем он отличается от всех остальных. Но у Алигер разными способами размывается сама идея уникальности.

Один из этих способов — сильнейший конструкт эмпатии (как раз и создающий образ единой советской семьи): все испытывают схожие чувства и потому могут друг о друге свидетельствовать, все всех понимают, ощущают, видят, слышат: автор — Зою, Зоя — Ленинград, Севастополь, мать и отца, погибшего солдата, его вдову¹¹. Зоя училась эмпатии по книжкам (сочувствие героям, сопереживание), научилась; эта способность к эмпатии и есть «финал роста» — культурный герой дозревает до подвига, все, что было до него, есть предыстория, и таким образом детство / история культурного героя есть что-то неполноценное, не само по себе ценное — собственно как детство и история они и не проявлены¹².

Оказывается важна не история этого роста — важно, что девочка вырастает, и страна вырастает. Зоя из того самого поколения, которое растет одновременно со страной. И об этом в поэме много: («...вырастай такому счастью впору, девочка богатая моя...»). Что дает сплетенность детства девочки и страны? То, что герой ощущает всех и все его помнят (то есть связан со всеми какими-то мистическими узами), то, что он такой же, как все, хотя в нем чуть ярче проявилось то, что одинаково у всех, то, что его рост отражает рост страны? Определим это именно таким образом: *эта сплетенность истории девочки и страны, «героя» и всех остальных в поэме Алигер и дает «культурного героя».*

«Зоя» Лео Арнштама (1944)

Первая из этих двух характеристик (сплетенность истории героя и страны) в фильме Арнштама вполне сохраняется: уходя в партизаны, Зоя говорит матери, что они, родители, родительское поколение, строили ДнепрогЭС, которого сейчас нет. То, что строили родители, разрушено, и она идет в партизаны. Это конец фильма, но с этой цитатой образуют своеобразную рамку кадры в самом начале, когда после попытки поджечь конюшню, после того, как ее

ловят, допрашивают, избивают, Зоя лежит на скамейке, и кадр как бы перелистывается, показывая похороны Ленина. Кажется, что это должны быть ее воспоминания, но Зоя, родившаяся в сентября 1923-го, не может помнить похороны Ленина и Москву января 1924-го: это именно история страны, которая все равно в каком-то смысле Зоей помнится (она об этом думает) — при этом эта история страны дана именно в параллель к росту Зои, потому что дальше идут такие кадры:

— справка о рождении Зои, где значатся ее фамилия, имя, отчество, вес — 3400, цвет волос — темный;

— молодые, счастливые родители с ребенком, которые оборачиваются к зрителю — как бы застывая на фотографии из семейного альбома.

И обсуждают молодые родители будущее счастье Зои.

Как можно прокомментировать эти кадры?

Прежде всего, счастье снова дано как норма, как статус — страны и Зои, родившейся в этой стране. Но гораздо больше, чем в поэме (и это не может быть иначе в фильме), предлагается деталей и подробностей, претворяющих стереотипный образ во что-то менее стереотипное. Бестелесность Зои в поэме¹³, конечно, заменяется в фильме вполне очевидно — образом девочки, а потом девушки-старшеклассницы. Не так часто она одна в кадре, но несколько таких кадров есть, и камера сфокусирована на лице, на мимике¹⁴. И, наконец, вместо эмпатии, данной в поэме Алигер (то есть вместо фантазирования Зои, воображения Зои, ощущения Зоей других), появляются собственно другие.

Как с ними соотносится Зоя? В разных сценах видно¹⁵, что она отличается от одноклассников просто лично, по характеру: само появление других способствует индивидуализации героя.

В поэме важным учебником эмпатии для Зои были книжки. В фильме она тоже постоянно берет книжки в библиотеке, но ничего сверхзначимого в этом нет, эмпатия, создающая это единое «семейное» пространство («мы», «все», «мы все»), уже не нужна. Зоя растет, готовится к своему будущему подвигу не по книгам, на первый план выходит не задача понимания, ощущения «всех», а развитие в себе бесстрашия¹⁶. И здесь, может быть, не очень заметное, но важное изменение значения понятия «культурный герой»: он теперь в меньшей степени должен быть как все, он теперь должен отличаться, быть примером, быть ярче, сильнее других. Меняется значение «нормы»: не «обычность», а «образец». Меняется значение

«героического»: не экстраординарный поступок, но поступок, который не могли бы совершить многие другие изображенные здесь же.

Вероятно, это не случайность, а тенденция. Так, в том же 1942 г., когда была опубликована поэма Алигер, Твардовский пишет «Василия Теркина»; показателен характер его правки к поэме: описание Теркина как богатыря, опубликованное в фронтовой библиотечке газеты «На страже Родины» (издательство «Искусство», Ленинград, 1940)¹⁷, заменяется ставшим окончательным и знаменитым описанием¹⁸ Теркина: в 1942 г., когда еще отнюдь не очевидно, что будут такие победы, как под Сталинградом и под Курском, герой должен быть обыкновенным, потому что каждый может и должен стать героем. В 1944 г., после Сталинграда и Курска, заканчивается пора послаблений, политических и эстетических, и идея всеобщего единения, всеобщей одинаковости, схожести, близости уступает место образцу, до которого еще нужно суметь дорасти — и это есть возвращение к предвоенному варианту понимания героического.

В фильме два ракурса: героический, где Зоя один на один с теми, кто ее допрашивает, пытается (и в этом случае она довольно часто бывает одна в кадре, подолгу показывается ее лицо), и бытовой, где она растет рядом с одноклассниками (и там крупный план реже). Оба ракурса способствуют индивидуализации, выделению Зои (героя) среди других.

«Повесть о Зое и Шуре» Л. Т. Космодемьянской / Ф. А. Вигдоровой (1950)

Несколько существенных отличий книги Вигдоровой/Космодемьянской от двух предыдущих текстов о Зое: во-первых, жанр повести требует деталей, истории, характеров, а во-вторых, «Повесть о Зое и Шуре» написана после войны, когда уходит необходимость агитационной функции культурного героя.

Игры, книжки, история семьи, ее быт, черты, характеры. Это действительно история детства, со всеми его атрибутами, в том числе с историей становления личности, с деталями, эпизодами, которых много и которые не укладываются во что-то однозначно прочитываемое и потому назидательное. Но это не просто история становления личности (о том, какая она, — чуть подробнее ниже), это именно изображение детства, «детского»: с 1937 г., с рождения старшей дочери, Вигдорова вела, как его потом назвали, «Дневник матери», записывая туда детские словечки, вопросы — все, что происходило с ее дочерьми, и некоторые эпизоды дневника перекочевали в исто-



Илл. из книги Л. Т. Космодемьянской и Ф. А. Вигдоровой «Повесть о Зое и Шура» (1950).

рию Зои¹⁹. И, кроме того, несколько уравнивает нормальность, «правильность» поведения Зои ее брат Шура²⁰, появления которого в тексте добилась Вигдорова. Зоя — олицетворение нормы как правильного, должного поведения, Шура — олицетворение нормы как поведения обычного, естественного, со всей естественностью озорства, нетерпения и т. п.: норм оказывается две — норма как должное и норма как естественное.

«Нормальное», серьезное, должное в поведении Зои теперь мотивировано — и характером, и обстоятельствами. Ее ранняя взрослость (ср. у Алигер: Зоя смотрит «не по-детски сурово») обоснована: смерть отца, необходимость взять на себя ответственность за брата и за хозяйство. Эта взрослость обретает биографическое наполнение и, соответственно, перестает быть приметой героя: Зоя не по-детски взрослая не потому, что она будущий герой, а потому, что ей надо взять на себя домашние дела.

Однако характеристики, однозначно свойственные герою, подчеркивающие его статус героя, в повести есть. Счастье по-прежнему одна из ключевых тем — главу «Горе» (о смерти отца) Вигдорова отбила у редактора, привычно выбрасывавшего из текста острое и негативное. Есть фраза о том, что мать один лишь раз слышала от Зои крик боли²¹ — и, конечно, он был вызван тем, что происходило в стране, а не в личной жизни, в жизни семьи. Но по тексту разбросаны эпизоды, показывающие переживания Зои, и в повести больше нет, как это было у Алигер, статусности эмоций. В повести слова

перестают работать как клише, как маркеры своего и чужого, они теперь могут значить разное, и это говорит о том, что Зою не нужно больше утверждать как культурного героя, она уже функционирует как таковой: «Повесть о Зое и Шура» Космодемьянской-Вигдоровой, независимо от того, как в ней будут расставлены акценты, с самого выхода в свет должна была существовать в контексте уже известных разошедшихся на цитаты поэмы и фильма, который в первый год проката посмотрели почти 22 млн зрителей. Если характеристики Зои в новом тексте будут изменены, она культурным героем быть не перестанет. Это уже другая фаза существования культурного героя, когда на смену агитационной функции приходят воспитательная, развлекательная — какие-то иные, не столь насущные как во время войны.

Уже не нужен этот образ ребенка, запоминающего Зою во время попыток (см. в поэме Алигер, в фильме Арнштама), уже нет призыва к солдатам, которые должны идти и мстить за нее. Действие, которое должно быть произведено после рассказа о Зое, теперь не столь важно — важнее становится образ Зои.

Норма присутствует в повести и как то, что должно быть, и как то, что есть, и как правильное, и как естественное, и как простое, и как экстраординарное. Но экстраординарное становится более значимо. В повести Зоя оказывается встроена в ряд героев-летчиков, за которыми она следит, убитого Кирова, солдат, сражающихся в Испании, папанинцев. Она читает об этих героях, размышляет, спорит, сопоставляет с ними себя. Эта отсылка к другим героям была в фильме («Она встречала Папанина!»), но в повести сопоставление с ними оказалось значительно усилено — добавляется пример Татьяны Соломахи, девушки из красногвардейского отряда, под пытками не выдавшей товарищей, пример Овода (и «Овода», кстати, читает и Соломаха — герои растут на примере других героев), пример Чернышевского, о котором Зоя пишет работу в школе: образ Зои встраивается не только в бытовой ряд, но и в ряд героический, индивидуализация и выделение среди других идут двумя путями — через описание бытового и через описание героического, которое теперь означает «не-ординарное». В понятии «культурный герой», когда мы говорим о начале 1950-х, становится уже не так важно, что он как все / один со всеми. Теперь важнее, что он выделен из ряда, он не такой, как все. Он «культурный герой», потому что он «герой».

Примечания

¹ Наиболее частое, привычное употребление понятия «культурный герой» связано с мифологией, фольклором (См., например: «В рамках первобытного фольклора именно мифы о культурных героях конденсируют положительный человеческий опыт, переносят в мифическое прошлое достижения человеческой мысли и труда. В своеобразной форме мифы идеализируют человеческую творческую активность и самостоятельность. <...> Мифический культурный герой не бог и, как правило, не объект религиозного культа» [Мелетинский 1958, с. 115]. Но вместе с таким определением, как «персонаж мифических повествований, действия которого направлены на создание или добывание для людей различных культурных ценностей», в словаре «Культурология», выпущенном издательством «Академический проект» в 2000 г., как первое приводится другое значение понятия, к мифологии отношения не имеющее — «<...> реальный человек, который благодаря своим моральным или профессиональным качествам превращен в культ, почитаемого человека, культурного лидера. Среди К. Г. называют мать Терезу, Грету Гарбо, Шерлока Холмса, Бертрана Рассела и др.» [Кравченко 2000, с. 301]. Другой пример использования понятия «культурный герой»: в 2008 г. в «Новом литературном обозрении» вышла книга «Веселые человечки: культурные герои советского детства», где как культурные герои рассматриваются Карлсон, Винни-Пух, Буратино, Электроник, Айболит, кот Леопольд, Чебурашка, Хрюша — герои детских книжек, мультфильмов, сказок, отнюдь не обязательно созданных именно в Советском Союзе и не всегда отличающихся именно своими моральными качествами.

² Подробнее о героях и их значении в этой статье см.: [Розенблум 2013, в печати].

³ Еще одно значение слова «герой» в применении к Зое Космодемьянской: она была первой женщиной, удостоенной во время войны звания Героя Советского Союза (посмертно).

⁴ В том числе: Ленинградское газетно-журнальное и книжное издательство, издательство «Детская литература».

⁵ См. воспоминания А. А. Раскиной: «Мама [Фрида Вигдорова. — *О. Р.*] работала штатным сотрудником редакции газеты «Комсомольская правда». В 1948 начали увольнять евреев из редакций газет и журналов. И маму уволили. Маму уволили, мама осталась без работы. В это время папа мой, который был сатирик и юморист (он писал пародии и эпиграммы, это была его работа, у него должна была уже выйти книжка пародий и эпиграмм литературных, под названием «Очерки и прочерки»), написал пародию на «Кружилиху» Веры Пановой, которая тогда вышла. Пародия называлась «Спешилиха». И вышла в журнале «Крокодил» в тот самый день, такое у папы было везение, когда в газете, по-моему, в «Известиях», опубликовали, кому дали Сталинские премии. И в это день мы все узнали, что «Кружилиха» получила Сталинскую премию. <...> Значит, папину книжку рассыпали, не печатают. Маму из редакции уволили. А, между прочим, семья, двое детей, как-то их надо кормить. И вот мама решила, что она возьмет и напишет книжку. А книжку о чем? О том, что ей хорошо известно, о молодой учительнице, о ее первых шагах. Написала. Книжка называлась «Мой класс». И вот вам, пожалуйста, работать в редакции штатным сотрудником было нельзя, а книжку можно было написать и напечатать. <...> к маме обратились с таким предложением, написать книгу. Это будет называться «литературная запись». Книга будет принадлежать Космодемьянской, матери Зои и Шуры, Любови Тимофеевне, вот написано «литературная запись Ф. Вигдоровой». Понятно, что книжку, конечно, мама сама писала, и писала, как хотела, давала Зое ее судьбу, какие-то эпизоды, которые были из других мест и с другими людьми случались, может быть, с ней самой» (Из интервью О. Розенблум с А. Раскиной, не опубликовано).

⁶ Ср. слова М. Алигер: «С той поры я неотступно думала о том, как приступить к работе. Характер героя должен был стать основой поэмы — я быстро поняла это, и вся моя работа была направлена на то, чтобы как можно глубже вникнуть в него, понять его, раскрыть его» [Алигер б.г.].

⁷ См. варианты описания Зои, при котором автор избегает деталей: апофатическое описание, или, точнее, описание, при котором больше внимания уделяется тому, какой Зоя *не* была («Какой же была ты тогда? Оскорбленной? / Страдающей? / Плачущей? / Нет, не такою. / Ты за ночь одну на глазах возмужала, / собралась, / ремни подтянула потуже <...>»); описание, в котором личное дано как нормативное, унифицированное — и фраза строится так, что неясно, действительно ли все это про Зою («Бывают на свете такие мгновенья, / такое мерцание солнечных пятен, / когда до конца исчезают сомненья / и кажется: мир абсолютно понятен»); другой вариант: то ли описание, то ли совет, то ли есть эта черта, то ли ее как раз нет («Горячась, не уступая, споря, / милая моя, расти скорей»); и, наконец, характеристики, которые должны описывать Зою, но описывают чье-то (например, одноклассника) отношение к ней («И вот / глянула косым коротким взглядом, / волосы поправила рукой, / озаренная какой-то тайной. / Так когда ж ты сделалась такой — / новой, дорогой, необычайной?») [Алигер 1952, с. 25–26, 5–6, 11, 19].

⁸ Сравнение Зои с Жанной д'Арк столь привычно для статей о Зое Космодемьянской (см., например, одну из лучших статей о Зое: [Sartori 1995]), что нам хотелось бы все-таки указать на разницу, заметную именно при анализе функций героя.

⁹ «Этот путь безжалостен и труден. / Да, но это счастье» [Алигер 1952, с. 16].

¹⁰ Единственным указанием на семью, на то, что вообще семья была, что Зоя была не единственным ребенком — строчка «дети подрастали без отца».

¹¹ «Далеко-далеко умирает боец... / Задыхается мать, иступленный рыдая, / страшной глыбой заваленный стонет отец, / и сирот обнимает вдова молодая. / Тихо так, что ты все это слышишь в ту ночь, / потрясенного мира взволнованный житель. / — Дорогие мои, я хочу вам помочь! / Я готова. / Я выдержу все. / Прикажете» [Алигер 1952, с. 38].

¹² Вступление к поэме — о том, как «девочка» сидит с книжкой, поет песню. Сколько лет этой девочке? Легко предположить, что это именно девочка, а не девушка — но потом вдруг оказывается, что действие происходит перед самой войной, история этой девочки как бы спрессовывается во что-то единое, история спрессовывается, время спрессовывается, детство спрессовывается [Алигер 1952, с. 5–7].

³ О стертости, незаметности одежды в советском кино 1940-х см.: [Дашкова 2007].

⁴ Кроме того, Зоя родилась не маленькой, крепкой (в «Повести о Зое и Шуре», наоборот, будет подчеркнута ее хрупкость в противовес Шуру). Непонятно к чему? Есть кадры, где она новорожденная? Или ее крепкость как-то связана с лицом? Непонятно...

⁵ Сцены с обсуждением, кто о чем из ребят мечтает, кто как представляет себе дружбу, кто как помогает в ликвидации безграмотности и т. д.

⁶ Практически единственный эпизод, когда Зоя в фильме показана в детстве, причем показана одна, — когда ее оставили на ночь одну (ее часто оставляют одну: родители работают в ночную смену или делают всю ночь стенгазету). Ее оставили одну, а в квартиру явно кто-то забрался, и сначала Зоя старается преодолеть страх и заснуть, потом решает преодолеть страх и сделать несколько шагов в темноте, чтобы включить свет. Она все время обсуждает сама с собой — боится она или не боится. Смело включает свет, и оказывается, что в комнату забралась соседская кошка.

⁷ «Вася Теркин? Кто такой? / Скажем откровенно: / Человек он сам собой / Необыкновенный. / При фамилии такой, / Совсе неказистой, / Слава громкая — герой — /

С ним сроднилась быстро. <...> Богатырь, сажень в плечах, / Ладно шитый малый, / По натуре весельчак, / Человек бывалый. / Хоть в бою, хоть где невесть, — / Но уж это точно: / Перво-наперво поест / Вася должен прочно, / Но зато не бережет / Богатырской силы / И врагов на штык берет, / Как снопы на вилы» [Твардовский б.г.]
⁸ «Теркин — кто же он такой? / Скажем откровенно: / Просто парень сам собой / Он обыкновенный. / Впрочем, парень хоть куда. / Парень в этом роде / В каждой роте есть всегда, / Да и в каждом взводе. / И чтоб знали, чем силен, / скажем откровенно: / Красотою наделен / Не был он отменной, / Не высок, не то чтоб мал, / Но герой — героем. / На Карельском воевал — / За рекой Сестрою. / И не знаем почему, — / Спрашивать не стали, — / Почему тогда ему / Не дали медали» [Твардовский 1976, с. 14].

⁹ См. воспоминания А. Раскиной: «Понятно, что книжку, конечно, мама сама писала, и писала, как хотела, давала Зое ее судьбу, какие-то эпизоды, которые были из других мест и с другими людьми случались, может быть, с ней самой. Например, так называемая ‘белая палочка’, про которую мама потом говорила: ‘И очень жалею, что ‘белую палочку’ отдала в эту книжку’, — когда уже сложности начались с Любовью Тимофеевной всякие» (Из интервью О. Розенблом с А. Раскиной, не опубликовано).

²⁰ См. воспоминания А. Раскиной: «<...> мама себе в заслугу ставила, что к ней обратились с тем, чтобы это была книга о Зое Космодемьянской, а она, когда познакомилась с Любовью Тимофеевной и разговаривала и с родственниками, и с друзьями и Зои, и Шуры, поняла, что это должна быть книга о брате и сестре, о сестре и брате, о семье, о школе, что как же без него. Он тоже погиб, он был танкистом, сторел в танке. И у нас с моей двоюродной сестрой Леной Вигдоровой, дочерью маминного брата, летчика, который, слава богу, остался жив, хотя всю войну летал и был ранен (он был моложе мамы, и Шура был моложе Зои), у нас ощущение было с Леной, что еще чуть-чуть и автобиографичности сюда вошло. Потому что Шура, в отличие от Зои, которая вся такая была правильная, был очень озорной мальчик. А уж мамин брат Изя, об этом мама сама говорила — о нем ходили легенды. Так что ей это все было понятно и внятно, и вышла книжка (не знаю, насколько Зоя была именно такой, всякое рассказывают, но это отдельно совершенно). А книга существует как книга о девочке, школьнице, с юношеским максимализмом таким, о брате, который совершенно этим не страдает. Довоенная школа, то, что маме было известно и понятно, Испания, война, все это время». (Из интервью О. Розенблом с А. Раскиной, не опубликовано).

² «...Мы никогда не ложились спать, не прослушав по радио сводку Информбюро. А в те первые недели невеселые это были сообщения. Зоя слушала их, сдвинув брови, сжав зубы, и часто отходила от репродуктора, не говоря ни слова. Но однажды у нее вырвалось: — Какую землю топчут! Это был первый и единственный крик боли, который я слышала от Зои за всю ее жизнь» [Космодемьянская 1951, с. 157].

Источники

Алигер М. Зоя. М.: Советский писатель, 1952.

Космодемьянская Л. Повесть о Зое и Шуре. Л.: Ленинградское газетно-журнальное и книжное издательство, 1951.

Раскина А. Б. Интервью с О. М. Розенблом (2011), не опубликовано.

Твардовский А. Василий Теркин. Книга про бойца. М.: Наука, 1976.

Твардовский А. Как был написан Василий Теркин (ответ читателям) [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/POEZIQ/TWARDOWSKI/as_ter.txt

Исследования

Дашкова Т. Невидимые миру рюши: одежда в советском предвоенном и военном кино // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2007. Вып. 3 (весна). С. 149–162.

Кравченко А. И. Культурный герой // Культурология: словарь. М.: Академ. проект, 2000.

Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: ИВЛ, 1958.

Розенблом 2013

Sartorti 1995 On the making of Heroes, Heroines and Saints // Culture and Entertainment in Wartime Russia / ed. by R. Stites. Bloomington and Indianapolis, 1995. P. 182–185.