

«Уют на лобном месте»:
Первая мировая война в поэтико-идеологических отражениях
литературы русского модернизма

В отечественной культурной ситуации эпохи Первой мировой войны любые границы между собственно художественной литературой и публицистикой оказываются заведомо условными и проницаемыми. По вполне внятным причинам. Военный катаклизм, волной накрывающий все общество, неизбежно смывает перегородки между чистой эстетикой и идеологией. Публицистичность пронизывает и зачастую подчиняет себе художественное высказывание. Сам организм литературы и искусства претерпевает характерные трансформации. Дрейфует жанровая система, выдвигая вперед документальные и квазидокументальные формы, повышая роль эго-высказывания, синтетических документально-фикциональных сочинений, прикладных художественных начинаний. Эпизируется лирика — и начинается путь к возрождению поэмы (в литературе Серебряного века отошедшей все же на вторые позиции, уступившей место новым циклическим образованиям и строгим строфическим лирическим формам), процесс, который утвердится в правах только в пореволюционные годы, но корни его, конечно, в военной литературе. В постсимволистской поэтической среде констатируется необходимость драматургизации лирического письма, а параллельно — подчеркнутой лиризации драмы. И, скажем, Н. Гумилев, создатель «Отравленной туники» и «Гондлы», следуя в общем русле жанрово-идеологических тенденций, с уверенностью утверждает в 1917-м на страницах лондонского журнала «Нью эйдж»: поскольку европейцы переживают изнутри великие исторические катаклизмы, чреватые изменением всего миропорядка, пришло «время драмы» — «возрожденной поэтической драмы» вместо «старого прозаического театра» на фоне тяготений к «новой простоте» [1, с. 209].

Русской прозе война дает мощный импульс движения к мозаичности, калейдоскопичности, коллажности синтетической книги с размытой жанровой идентификацией как форме передачи смыслового излома, нестыковки, антитетичности, несшиваемости в пределах устоявшейся понятийной логики противоположных проявлений человеческого духа, разных личин войны.

Все это отзовется позднее и в коллажности западного романа эпохи «между двух войн», и в собственно русских орнаментальных изводах авангардной прозы образца, к примеру, Б. Пильняка на тему революционного эсхатологизма — прозы, наследующей линии А. Белого.

Наверное, в самом грубом виде общая закономерность соотношения эстетики и публицистики в военном контексте подразумевает вначале резкую идеологизацию эстетики (литературы, искусства и т. п.) непосредственно изнутри военного опыта и постепенное преобразование идеологии военного противостояния эстетическим ее переосмыслением,

обобщением, ресемантизацией уже постфактум, ретроспективно, по прошествии времени, имея непосредственный военный опыт за спиной. Так было после Второй мировой, так было — отчасти, с большими поправками — даже после наполеоновских кампаний, Крымской и Русско-японской войн. В случае с литературой и Первой мировой ретроспекция значила очень многое также и в осмыслении глубинных культурных предпосылок войны, ее праобразов и предчувствий в воздухе предшествующих лет. Отсюда такая доминанта критики, как связывание апостериори рождения художественного авангарда в культуре рубежа 1900–1910-х с тем тотальным сломом гуманистической парадигмы, который высшее свое проявление нашел именно в мировой бойне как «кубистическом акте» растождествления человека. Опыт «разложения», «распада», «распыления» «всякого органического синтеза и старого природного мира» Бердяев почувствовал на выставках кубистического искусства еще в начале 1910-х — и глубоко характерно, что, перенося свои критические размышления тех лет в книгу 1918 г. «Кризис искусства», он представляет этот опыт пунктирным планом грядущей войны [2].

Специфика русской ситуации, конечно, состояла в том, что война не ограничилась лишь поверхностными сдвигами общественно-политического порядка, но переросла в революцию как тотальную смену исторической зона национального бытия. Отсюда — естественно — существенно большая радикальность и тотальность ощущения кризисности и значительно более подчеркнутая потребность отечественной культуры в переводе языка описания окружающего из плана истории в план историософии и эсхатологии, чем то было свойственно культурам западным. Нараставший на протяжении десятилетий вал апокалиптики в русском культурном сознании находит наконец русло своему устремлению.

Реакцию русской культуры на реальность войны можно представить в виде двух векторов — разнонаправленных, но дополняющих друг друга, друг от друга не отделимых.

Во-первых, *это интуиция войны как прорыва во внешнюю историю глубинных тенденций авангардистской дегуманизации западного мира, где дефигуративность кубизма видится изоморфом фронтовых фабрик по перемалыванию человеческого мяса и газовых атак Ипра*. И во-вторых, *экзистенциальный прорыв к глубинной жертвенности последней свободы наготы и незамутненного страдания*.

Прежде — о втором.

Апокалиптика адаптировала под себя и преобразовала идеологически ангажированный язык литературы и культуры, обслуживающих злобу дня раннего периода войны. Достаточно хорошо изучено и описано то, насколько массовая патриотическая литературная продукция 1914 г. была пронизана штампами вульгаризированного славянофильского дискурса, в какой степени в стилистическом репертуаре русской поэзии возросла роль выпретенных славянизмов, клишированных патриотических топосов и т. п. Но постепенно в свете военно-революционной оптики на своих вершинах поэзия транспонирует бравурную риторику в высокую библейскую иератичность ощущения надвременной трагики сегодняшнего дня, в котором проговаривает себя «вечное», *sacrum*. Для крупных художников здесь намечался выход из замкнутого круга художественной игры и конъюнктуры в пространство утверждения собственной цельности. Без этого опыта, скажем, поэтесса салонного будуара никогда не стала бы поэтессой Анной Ахматовой. И то же можно сказать далеко не только о ней. Крайне сокращается путь от густопсовой злобы дня к пространству вечных смыслов. Символистские «реальное» и «реальнейшее» слишком буквализируются, а принцип бодлеровских соответствий

между ними, в сущности, смысается и сменяется их полной идентичностью. Именно об этом свидетельствуют слова М. Волошина, сказанные в 1919-м: «Во время Войны и Революции я знал только два круга чтения: газеты и библейских пророков. И последние были современнее первых <...> в Библии можно найти слова, равносильные пафосу, нами переживаемому» [3, с. 2].

* * *

Поэтика целого ряда художников-модернистов, склонных к эстетическим маскам, изобавляется от декоративной избыточности, тяготеет к напряженной простоте и безыскусности «библейского реализма». Характерно, что в книге того же Волошина «Anno mundi ardentis 1915» В. Жирмунский усмотрел наряду с «темным бунтующим хаосом, разорвавшим покровы современного сознания», отражение «смысла мировой войны в сознании религиозном» [4]. Образный язык этого галломана и странника по стилизаторским странствам культур и цивилизаций теперь ориентирован на узкий круг мотивных источников: Откровение Иоанна Богослова («Армагеддон» 1915), Евангелие («Русь глухонемая» 1918) и ветхозаветные Книги Пророков, прежде всего Иезекииля («Видение Иезекииля», 1918; «Захлятье о Русской земле», 1919). Важное место и в его, и далеко не только в его жанровой системе занимает «молитва» («Молитва о городе», 1918; «Посев», 1919; «Закливание», 1920). «Два новых дара я приобрел за эти годы: дар молитвы и дар говорить с толпой», — резюмирует поэт в письме И.В. Быстрениной, ретроспективно обобщая прошлое из 1927 года [цит. по: 5, с. 646].

Постепенно очищающийся от идеологического аккомпанемента «религиозный регистр» господствует в лексике и концептуальном ряду поэзии едва ли не всех значительных художников эпохи. В сборнике «Колчан» (1915) военный опыт становится благодатной почвой для христианского одухотворения свойственной природе Гумилева мужественной героики и изживания конкистадорной масочности. Конечно, здесь ничего не нужно упрощать. И Б. Эйхенбаум, отмечавший стремление поэта в этой книге «показать войну как мистерию духа» и писавший о том, что «его военные стихи приняли вид псалмов об “огнезарном бое”», имел, однако, все основания одновременно упрекнуть Гумилева в отсутствии чувства меры при использовании высокой лексики и риторического громогласия в сборнике [6, с. 18–19].

Но ряд глубинных интуиций этой художественной линии коренным образом преобразил мотивно-метафорический ландшафт русской литературы, во многом сформировав язык описания трагического опыта XX века. Прежде всего это сказывается в такой семантической доминанте, как *экзистенциализация сакрального*, его одомашнивание, рожденное тем, что Илья Эренбург в книге «Лик войны» назвал «новым бытом и новым уютом на лобном месте» [7, с. 7]. Обыденность жертвенного крестоношения, прирученность смерти знаменуют путь к обретению абсолютной свободы на глубине последнего самоотречения — ужас происходящего парадоксально чреват именно этим.

Нам ли, брошенным в пространство,
Обреченным умереть,
О прекрасном постоянстве
И о верности жалеть, —

скажет Мандельштам в 1915-м («О свободе небывалой...»). И позднее развернет этот сквозной для своего творчества военных и революционных лет мотив хрупкого веселья национальной культуры посреди гибельной стужи русской жизни, когда ужас происходящего чреват последней степенью свободы и податливой открытостью истинному бытию: «Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настезь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков» [8, с. 172].

Отсюда один шаг до такого извода «приручения» отстраненно грандиозного, как очеловечивание государства, сочувствие к его «голоду», к обреченности Медного всадника и геральдического двуглавого орла, обращенного в мандельштамовском «Шуме времени» (1925) в жалкую птаху с перебитыми лапами, копошащуюся в углу «под шипенье примуса».

Для магистральной линии преображения русской литературной топики, инициированного войной, характерна трансформация интегральных метамотивов в поэзии того же Мандельштама: от довоенного «камня» с его неоклассическим семантическим ореолом незыблемости к военному «дереву», подвластному огню — одновременно символу трагической судьбы, выражению «русской идеи» и напоминанию о Крестном Древе Страстей Господних («Уничтожает пламень...»), 1915).

В топографической мандельштамовской символике коррелятом этой трансформации служит накладывание на петербургский локус библейско-иудейского хронотопа. Именно в качестве имперской столицы Петроград военных лет подобен для поэта святому, богоотступническому и гибнущему Иерусалиму. Воюющую Российскую империю с «окаменевшей» Иудеей роднит «грех» национального мессианизма — главной темы русского патриотического подъема 1914 г. Воздаяние за него — неизбежная катастрофа. Это одна из подспудных тем позднейшей статьи «Пшеница человеческая» (1923), в которой аккумулируются вариации такого важного лейтмотива военной поэзии, как библейское метафорическое уподобление войны жатве. Эти вариации у Мандельштама наделяются литургическими обертонами. Жернова войны обращают «человеческий хлеб» в евхаристическое приношение, миллионы «убитых задешево» эпохой «оптовых смертей» — в жертвенно ломимое «за всех и вся» единое Тело. Так формируется двойная оптика позднего мандельштамовского творчества, синтезирующего рожденные Первой мировой мотивные ряды — антигуманистический экспрессивно-авангардистский и жертвенно-христианизированный, — те самые два вектора, о которых говорилось выше.

Конечно, такой выход из плоской геометрии противостояния своих и чужих, патриотов и пораженцев, прежде всего свойствен собственно художественному творчеству с его смысловой объемностью и многомерностью. Тем характернее присутствие тех же интенций в сочинениях литераторов, созданных на откровенно публицистической основе. Здесь, конечно, не часто удавалось избежать идеологического редуционизма. Но порой удавалось — и очень успешно.

В этом смысле представляется очень показательной — по разным причинам — уже упоминавшаяся книга Эренбурга «Лик войны» (1919, опубл. в 1920, 2-е изд. — 1923), в основу которой положены его очерки как парижского военного корреспондента для петроградских «Биржевых ведомостей». Позволим себе подробно остановиться именно на этом сборнике,

поскольку объективность и «стерильная» репрезентативность отражения в нем сквозных для военной литературы мотивно-тематических ходов обеспечиваются особыми обстоятельствами биографии и творческого пути автора.

Прежде всего существенно, что отечественный писатель Илья Эренбург, человек богемы, долго проживавший в Париже и выступавший в роли французского корреспондента, оказывается не в меньшей мере погруженным в западноевропейский контекст восприятия войны, чем в контекст собственно российский, и тем самым его литературно-публицистические модели восприятия событий носят во многом синкретический, а потому и в известной степени универсальный характер, интегрируя и сводя к общему знаменателю русский и западноевропейский модусы рецепции и интерпретации происходящего. Причем в годы войны эстетика и ценностная шкала молодого Эренбурга еще находятся в стадии становления, его, в отличие, скажем, и от Ф. Сологуба, и от В. Брюсова, и от четы Мережковских, и от «галломана» М. Волошина, и от «германофила» А. Белого, нельзя назвать носителем выраженной самобытной индивидуальной художнической мифологии, которая формирует, но одновременно подминает под себя и зачастую ставит под вопрос общие шаблоны восприятия реальности, свойственные «среде», «поколению» или «литературному направлению». В этом смысле взгляд Эренбурга, бликующий, противоречивый, в своих метаниях не способный кристаллизироваться в «концепцию» и породить внутренне единую «картину мира», более типологически характерен, чем у его прославленных собратьев по модернистскому цеху с их яркими эксцессами индивидуального мифологизма и идеологизма в описаниях войны. В то же время газетные очерки, сведенные в одну книгу вскоре после заключения Версальского мира, в рамках этого композиционного целого и в контексте итогов мировой бойни, включая русскую революцию, обретают тем не менее некое обобщающее смысловое качество, фиксирующее «среднемодернистские» закономерности осмысления «лика» прошедшей войны. К тому же книга, вышедшая в Европе в 1920-м, была еще свободна от соблазна кардинальной редакторской правки прежних текстов задним числом в соответствии с советским идеологическим заказом, как то случалось и с А.Н. Толстым, радикально переделявавшим для отечественных изданий конца 1920-х свои очерки в «Русских ведомостях» 1916 г., и со многими другими.

* * *

Прежде всего для Эренбурга война — метафизическая загадка. Невместимость ее истинного образа ни в какие готовые схемы заявлена автором с самого начала:

«Мы так сжились с ней, так привыкли к безликому скелету, что не замечаем ее таинственности <...> Одни стремились оправдать войну (Гоффик, Клодель, Ропшин, Барзини, Демель), другие справедливо возмущались ею (Барбюс, Роллан, Маяковский). Но только немногие живым и трепетным голосом говорили о ее неисчислимых ликах (Лентье, Степун, Федорченко). <...> Если бы я знал, что такое война, я бы мог ее возносить или разоблачать. Но я знаю сотни ее различных ликов и мне не ведом ее истинный лик» [7, с. 7–8]

В духе русской классики истинное поле битвы для Эренбурга — душа каждого человека. Со своей стороны, он, подобно Мандельштаму, также считает опыт войны ключом к полной свободе обнажения:

«Пали внешние покровы, открылась изумленным глазам нагота души, но она оказалась загадочнее и сложнее всех былых облачений» [7, с. 8].

Пройдя парижскую школу последних лет пресловутой belle époque, Эренбург подчеркивает глубокую укорененность войны в общем опьянении и безумии, которые Европа задолго до сараевского выстрела «носила в своей утробе» [7, с. 9].

И здесь с ним отдаленно перекликается вроде бы «конъюнктурный» Арцыбашев, который в своем очерке «Война», открывающем первый одноименный альманах издательства «Меч» 1914 г., пишет, что главный ужас войны «не в том, что пролита кровь, не в том, что стреляют пушки, насилуются женщины и истребляются дети, а в том, что дух грабежа, насилия и убийства, дух пламенной вражды, древний закон дикаря, гласивший, что зло, содеянное мне, — есть зло, а зло, содеянное другому, есть добро, до сих пор силен и нет надежды на его исчезновение в человеческой природе <...> И если <...> культура так легко спала при первом призывном крике дикаря <...>, то остается предположить одно, что в человеке никогда и ни при каких условиях не умрет и не может умереть дикий зверь» [9, с. 7].

Отсюда — смена христианского парадоксализма циничным антиномизмом, а многомерности классического романа, с одной стороны, авангардным монтажом, распыляющим цельность былой «картины мира», а с другой — чистой авантюриностью, идеально игровой образец которой, доводящей до абсурдного предела аксиологический потенциал мефистофельской метафоры, дал Эренбург в «Хулио Хуренито» (1922) с его тотальной перверсией респектабельной темы диаволиады в гуманистической новоевропейской литературе от Гете до Достоевского. Сюжет о диаволе, обманутом / ошеломленном много более впечатляющим диаволизмом современного тварного мира, разбушевавшихся, сбесившихся фаустов, — один из интегральных в литературе эпохи. И слишком велик соблазн воспринять роман Эренбурга как одну из характерных вариаций на тему, скажем, «Дневника Сатаны» (1919) Л. Андреева. Показательно, что сам диавол-Хулио, провоцируя «светопреставление», тотальное крушение старого мира сбрасыванием масок, обнажением его глубинных деструктивных предпосылок, оказывается в конце концов опоздавшим и — не нужным. Семиотической структуре романа вообще свойственно взаимодействие сакрального ряда с ходульными клише массовой публицистической «этнопсихологии» начала века. «Апостолы» Хулио выступают носителями окарикатуренных национальных амплуа на военном карнавале, предстают остранными масками новой *comedia dell'arte catastrophica e militare*: американец Куль олицетворяет союз доллара и Библии (мотор войны), негр Айша — дикую простоту (бессознательный инструмент войны), русский Алексей Спиридонович — пошлость безвольного отечественного богоищущего интеллигента (жертва войны), немец Шмидт — плоскостной дух *Ordnung's* (механизм войны), итальянец Эрколе Бамбуччи — беспечный *dolce far niente* (бессмысленность войны), француз Дэле — буддийское бесстрашие буржуазного гедонизма («основательность» войны), еврей Эренбург — тщедушный катастрофизм и метания (иной — наряду с русским — извод жертвы войны).

Война предстает универсальной метафорой нового зона истории, основным атрибутом бытия и непременным метонимом «модерного» человека. Отсюда — лейтмотивность мифологемы Каина в литературной историософии эпохи («Путями Каина», 1921–1923, Волошина и др.) и метамотив «пляски смерти» как очистительной инициации.

«Война длится. Она меняет формы, с фронта переносится в города, в деревни, в дома. Народ против народа, или класс против класса, но под различными знаменами творится

то же дело. Война расплылась, растеклась, и если она умерла, как государственное дело, она жива в сердце каждого. Кто вырвет из рук иступленного всадника неутомимый меч?» [7, с. 10].

Стиль, язык войны — это кубизм с его авангардной вакханалией самодостаточной машинерии и механистическим пафосом, расплющивающим человека.

За этим стилем, по Эренбургу, стоит интуитивное постижение власти пустоты, «ничто». Здесь, подчеркивает писатель, и кроется коренное отличие освоения военной темы искусством авангарда от декоративности старых баталистов, у которых «война похожа на детскую забаву или старомодную оперу»: «Теперь передо мной собрание военных рисунков Леже <...> Да, этого я не видел никогда, но это, только это я и видал. Леже — “кубист”, порой он схематичен, порой страшит бесконечным раздроблением всего зримого мира, но распятый, искромсанный жестоким ножом, и где-то в последнем сознании воссоединенный, глядит на меня лик войны. В его рисунках нет ничего отдельного, ибо нет на войне Жана, Карла, немцев, французов, но все мы, только человечество и человек. А может быть нет человека, ибо все рисунки говорят об единственной госпоже — машине. Солдаты в касках, крупы лошадей, трубы походных кухонь, колеса орудий — все это лишь отдельные части великого механизма. Нет красок: все на войне теряет свой цвет, от пушек до лиц солдат, уподобляясь праху. Прямые линии, правильные плоскости, рисунки похожие на чертежи — отсутствие произвольного, капризного, увлекательно неправильного. На войне нет места грезе, прихоти, сну. Хорошо оборудованный завод для истребления человечества. Маленькие колесики, мы кружимся и замираем, не в силах объять взглядом величественного здания. Эти листочки — обрывки планов, срисовал их Фернан Леже, добродушный нормандец, а самого зодчего и правителя верующие зовут “Князем тьмы”» [7, с. 15].

В этой военно-авангардной реальности буквализируются, доводятся до бьющего наотмашь предела бывшие полуметафорические устремления культурных модельеров модернизма. Их пресловутое жизнотворчество вырывается из клетки салонов и обращается камуфлированным грузовиком Loogie или танком как ожившим кубистическим артефактом. Ведь войну ведут не люди, а машины, все — одновременно и гигантское производство, индустрия смерти, и, так сказать, грандиозный перформанс.

Книга Эренбурга дает яркие примеры характерного синтеза авангардистского и неорелигиозного. Религиозно-эсхатологическая метафорика накладывается на кубистическую и рождает весьма плодотворную для авангардно-конструктивистской и экспрессионистической культуры семантическую доминанту нового миротворения, первичного обуздания хаоса, обретения дикой хтоничностью своих ранних чудовищных форм — то, что впоследствии отзовется в заглавии романа Эренбурга 1932 г. «День второй», отсылающем ко второму дню творения Книги Бытия, когда Господь отделил твердь от хляби, сушу от морей. В военном дискурсе «Лица войны» именно эта семантическая доминанта задает восприятие феномена новой военной техники — таро наступившей эпохи, предлагая хлесткий пример общеавангардного вкуса к сочленению архаики и сверхфутуристичности:

«Когда я впервые увидел танк, я смутился — было в нем что-то величественное и омерзительное. Быть может, когда-то на земле существовали такие исполинские насекомые. Он был, для маскировки, пестро расписан, и его бока походили на футуристические картины. Он полз очень медленно, как гусеница, переступая, через окопы и ямы, сметая проволоку и

кусты. Чуть шевелились усы — трехдюймовые орудия и пулеметы. В нем какое-то сочетание архаического и ультраамериканского, Ноева ковчега с автобусом XXI века <...> Я видел, как перед атакой, девять танков ползли на немецкие окопы. По ним открыли ураганный огонь, но будто не замечая этого, они подвигались, неизбежные, неминуемые и непостижимые. Вот исполнилось пророчество: люди вызвали к жизни злых духов, но уже не могут отогнать их прочь» [7, с. 16–17].

Предпосылка военного нарратива этого типа — невозможность не только одномерных идеологических оценок по логике «свой-чужой», но и определения ясных границ между основополагающими моральными категориями и экзистенциалами. Повествование строится как демонстрация тотальной относительности ценностных ориентиров и нравственных качеств, воплощенной в антитетических парах — «трусость и храбрость», «жестокость и милосердие», «война и жизнь» (этот антитетический принцип положен в основу композиции «Лица войны»).

В очерках Эренбурга можно выделить образно-метафорические доминанты в изображении войны, приемы ее художественной семантизации, выявления архетипического остова ее языка, но здесь принципиально нет концептуализации войны, ее «философии», спекулятивной «историософии».

Война для Эренбурга — и в этом он выступает характерным продолжателем большой традиции русской классики от Толстого до Гаршина — лишь бесконечный ряд апорий.

Так, свои размышления на тему «жестокости и милосердия» он начинает с по-толстовски ригидной тезы:

«Сказано кратко и ясно — “не убий”. Так говорит заповедь господня, так говорит земная мудрость, так говорит и человеческая совесть. Когда переходишь резкую, всем внятную черту, больше преград и сомнений нет, путь свободен.

Мальчику дают игрушечное ружье, и в школах ему твердят о массовых убийствах как о примере достойном подражания. Сначала он играет, а потом рубит и колет живых людей. “Священная война” — разве не повторяли этих несвязуемых слов аббаты и философы, дипломаты и поэты? Только в древней книге, нестертый ничем, да где-то в глубине души каждого из нас, невытравленный до конца, живет запрет “не убий”.

Во всех рассуждениях о жестокости на войне кроется великая ложь. Нельзя распределить зло по степеням: зло возвышенное, обыкновенное и низменное. Нельзя сооружать двенадцатидюймовки и на Гаагских конференциях исчислять, каким образом разрешается убивать людей и каким нет. Война не вид государственного строительства, это рассадка гнева, злобы, безумия, которые не знают границ и не соотносятся с параграфами законов. Война — хаос. Жестокость и милосердие в ней — не следствие высокой или низкой культуры, это прилив и отлив страстей, стадия болезни, степень участия человека в общем безумии. Пока солдат — солдат второго взвода первой роты, а не крестьянин Поль из деревни Лево — он жесток, он не может быть иным» [7, с. 72–73].

И в то же время автор с сочувствием рассказывает историю о любовно взлелеянном мамой хилом интеллигентном домашнем юноше Ренэ, который, прибыв домой на побывку с фронта, говорит:

«— Скоро бошей перебьют.

— Ренэ, но ведь они тоже люди, у них дома матери остались, — вздыхает m-me де Бэри.

— Неправда!

Лицо Ренэ вдруг становится резким, беспощадным. Говорит уже не матери, не мне, а в пространство, говорит быстро — будто боится, что не успеет высказать самого главного.

— Я ненавижу их! Вы спросите: за что? Но ведь вы не удивляетесь, что я люблю маму. За что? Не за то, что она красивая, или умная или добрая, а за то что она — мама. Или... (Ренэ слегка запнулся) m-He Готуа... Вы ведь знаете, что любовь — слепа, вот и ненависть — слепа. Я их ненавижу за то, что они разрушили Реймс; за то, что они хотят взять Вердэн, за то, что они зовут его “Вердун”. За то, что они немцы! Поняли? Вы может быть презираете мою слепоту? Вы знаете, что все равны и прочее. А я не верю вам. Кто не умеет ненавидеть, не знает любви. Вы — тепленький. Вы слишком хорошо видите и поэтому вы слепы. Вы не ошибаетесь — и в этом ваша главная ошибка. Есть святые ошибки, есть святая ненависть! Если вы ее не знаете, вы можете сколько угодно толковать о войне, о человечестве, о гуманности, но вы никогда не поймете души войны!..» [7, с. 173–174].

Здесь уже происходит переход к парадоксалистскому христианскому регистру через аллюзии на Откровение Иоанна Богослова (III, 14–16). И затем — ближе к коде своей книги — Эренбург разрешает авангардистский трагический диссонанс мотивом духоносной простоты искупительной жертвенности, обращаясь к героической гибели поэта Шарля Пеги в первый день Марнской битвы, 5 сентября 1914 г.:

«Смысла его смерти не разгадали. Но, придя на страшный суд, война принесет не только черепа и “оранжевые книги”, не только белену ненависти и дурман злобы, но дивные цветы, которые могли расцвести лишь на поле брани, — и самый благоуханный из них — Шарль Пеги.

Да, конечно, он был слеп, он не видел того, что творилось кругом, но только потому, что видел далекое небо и глубокое сокровенное дно человеческой души. Он верил, что Франция подняла меч во имя господне; что она, как древле Иоанна д’Арк, взошла на святой искупительный костер. Франция палаты депутатов и жадных рантье, Франция марокканских предприятий и Клемансо — мнилась ему избранницей Божьей и подвижницей <, > руки ее с набитым кошельком он вкладывал мученический крест. Смысл войны был для него не в победе, но в жертве. Он надеялся, что в смертный час преобразится земля. Он умер на заре войны и, может быть, это — милосердие судьбы. Он ошибся. Но блаженны люди, которые способны так ошибаться и так умирать. Те, что читают антимилитаристические трактаты, как новые заповеди, тоже ошибаются, ибо война это не только Клемансо, но и Пеги» [7, 175–176].

Сама по себе книга «Лик войны» — явление не уникальное, но в высшей степени характерное. В ней четко и ясно проявили себя во многом типичные для модернистского сознания, не осложненного дополнительными символистскими, футуристическими и прочими программными обертонами, язык описания, поэтика образно-семантического освоения и тип восприятия Первой мировой войны как бытийного события и резервуара принципиально новых смыслов и художественных форм, из которых вышел «не календарный — настоящий XX век».

Список литературы

1. Interviews by C.E. Bechhofer. XIII. Mr. Nicholas Gumileff // The New Age. N 1294. New Series. Vol. XXI. N 9, June 28. 1917.
2. Бердяев Н. Кризис искусства. М.: Изд-е Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918.
3. Волошин М. Видение Иезекииля // Дело. Одесса, 1919. № 2 (17/30 марта).
4. Жирмунский В. Максимилиан Волошин, Anno mundi ardentis 1915. М: Зерна, 1916 // Бирж. вед. 1916. № 16791 (9 сент.). Утр. вып.
5. Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. (Б-ка поэта. Больш. сер.).
6. Эйхенбаум Б. Новые стихи Гумилева // Русская мысль. 1916. № 2. Отд. III.
7. Эренбург И. Лик войны. 2-е изд. Берлин: Геликон, 1923.
8. Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М.: Худ. лит-ра, 1990. Т. 2.
9. Война: Литературно-художественный альманах. М.: Меч, 1914.