

Л.И. Щелокова

(ГОУ ВПО «Московский городской педагогический университет»)

## О ПОЭТИКЕ РОМАНА В.С. ГРОССМАНА «ЖИЗНЬ И СУДЬБА»

Роман «Жизнь и судьба» сыграл ключевую роль не только в истории русской литературы XX века, но и занял «престижное положение в мировой литературе» ([6]; 139). Появление романа сразу же привлекло внимание критики. Творчеству писателя были посвящены монографии С.И. Липкина и А.Г. Бочарова, вышли работы Б.А. Ланина и др. Однако роман в них рассматривался в контексте литературного процесса и творческой судьбы романиста. Глубокий анализ романа не состоялся и в книге «С разных точек зрения: «Жизнь и судьба» В. Гроссмана». В 2004 году была опубликована книга «Десять лучших русских романов XX века», где среди других шедевров отечественной классики назван и роман Гроссмана, ему посвящена статья польской исследовательницы В. Ольбрых. Тем не менее, рассмотрение романа в контексте темы «Апокалипсис XX» не позволил ученому сосредоточиться на поэтике произведения. Казалось бы, можно констатировать, что главное детище писателя получило заслуженное и выстраданное признание, однако можно также заключить, что художественная специфика романа ещё практически не исследована.

Наше обращение к вершинному произведению Гроссмана обусловлено не только актуальностью, но и желанием более полно представить мастерство художника. Вполне понятно, что мы не задаёмся целью всеохватно осветить все стороны поэтики романа, но все-таки хотелось бы уйти от акцента на общественной доминанте произведения, которая преобладала долгое время в критике, и сосредоточиться на мастерстве художника в создании портретных характеристик, обозначить ведущие мотивы-антоимы романа *свободы и несвободы*. Поставленная проблема, несомненно, имеет не только научную перспективу.

«Жизнь и судьба» восходит к традициям философской прозы, воскрешает эпоху начала XX века, прослеживая пути её формирования на всех этапах развития. Роман отразил мировоззренческий переворот прозаика, произошедший в предвоенные годы и во время войны. Его чрезвычайно интересует природа власти, истоки политической системы. Одним из первых он ставит ведущие социально-философские проблемы века (насильственная коллективизация, ГУЛАГ, концлагеря, мас-

совое уничтожение людей, тоталитаризм и др.). Весь апокалиптический комплекс проблем XX века, его осмысление и художественное преобразование — такова сверхзадача писателя.

Замысел романа возник еще в военные годы (1943), но работа военкором и составление «Чёрной книги» отодвинули на несколько лет его реализацию. После окончания войны власть требовала от писателей повторить опыт «Войны и мира», то есть отразить главную идею — охват первопричин и следствий событий Великой Отечественной войны.

Роман в большей степени отражает осуществление этой задачи, воплощённой в русле исторической философской прозы. Характерно, что Гроссман продолжил классическую традицию, основанную В. Скоттом, — изображение Истории через судьбу Личности, впоследствии развитую и углубленную в исторической прозе А.С. Пушкина. Вершиной в чреде произведений, написанных в данной традиции, по праву считается «Война и мир» Л.Н. Толстого, где в качестве архетипического избрано параллельное изображение жизни и судьбы семей русской аристократии. Наследуя художественные принципы великих предшественников, Гроссман остро ставит актуальнейший вопрос XX века — о свободе личности в обществе, и эта тема приобретает магистральный характер в его произведении. Философские споры героев и авторские отступления образуют диалогическое пространство, а множество злободневных вопросов, затрагиваемых в романе, в сложном переплетении с философией создают особую стилистику повествования, тяготеющую к эпической поэтике.

Воссоздание крупного исторического события с множеством персонажей и сюжетных линий, безусловно, тяготеет к эпосе. Символом веры автора, отчетливо проявленным в романе, является бессмертная судьба народа, на примере которой проверяется истинность и ложность государственной системы как величины временной, переменной. В этом Гроссман — последователь русской гуманистической традиции.

Название романа соотносится с заглавием эпопеи Л.Н. Толстого, однако коллизия — в противопоставлении двух сфер Бытия, что распространяется и на художественное пространство. Для Гроссмана *жизнь и судьба* — мировоззренческие и этические категории, подтверждающие авторскую мысль: *«Человек умирает и переходит из мира свободы в царство рабства. Жизнь — это свобода, и потому умирание есть постепенное уничтожение свободы: сперва ослабляется сознание, затем оно меркнет; <...> Но это неотвратимое отступление в сторону рабства — сознание угасло, огонь свободы угас»* ([2]; 414).

Жизнь как полноценное существование человека всегда ассоциируется со свободой, а судьба как историческая и социальная реальность предполагает поведение человека в соответствии с конкретными обстоятельствами, что и предопределяет вынужденную несвободу. Тесное переплетение и взаимодействие этих двух начал пронизывает судьбы героев романа, порождает сквозные мотивы свободы и несвободы. Герои испытывают все тяготы несвободы жизни, и лишь на короткие мгновения ощущают себя свободными личностями.

Гроссман полемизирует с убеждением, что личность обретает гармонию в единении с народной массой. Герои писателя постоянно проходят все круги «судьбы» и «жизни», и внимание романиста сосредоточено на мотивации поступков героев, причем зачастую рассматриваются два плана — внешний (судьба, вынужденное поведение, т.е. несвобода) и внутренний (жизнь, рефлексия героя, т.е. свобода).

Художественное пространство романа условно поделено на миры: фронт — лагерь — тыл. Фронтная и тыловая жизнь позволяет людям проявить лучшие духовные качества, т.е. сохранить достоинство и внутреннюю свободу в любых ситуациях. Понятие «лагерь» в романе можно трактовать в двух аспектах. С одной стороны, это место пребывания заключенных, с другой — целая страна в несвободе политического режима (причем в повествовании проводятся параллели режимов Сталина и Гитлера). Воздействие обеих категорий (жизни / свободы и судьбы / несвободы) на человека в тесном переплетении в конечном итоге определяют и его судьбу.

В романе **лагерь** как проявление несвободы предстает перед нами неким существом, вызывающим эмоциональное напряжение. Это пространство поддается только математическому описанию в виде геометрических фигур. *«Дыхание лагеря чувствовалось за много километров. — к нему тянулись, всё сгущаясь, провода, шоссеиные и железные дороги. Это было пространство, заполненное прямыми линиями, пространство прямоугольников и параллелограммов, рассекавших землю, осеннее небо, туман»* (здесь и далее подчеркнуто мной — Л.Щ.), ([2]: 5)). Акцент на геометрических фигурах напоминает о преднамеренной строгой упорядоченности пространства, что говорит о несвободе не только внешней, но и внутренней. Приближение лагеря требует особого лексического выражения: *«Мелькнула освещенная электричеством будка. очередь машин у опущенного полосатого шлагбаума. выцый глаз светофора»*. Или: *«Пороженный состав, грохоча, встретился с идущим к лагерю эшелонам, разодранный воздух затрещал, заморгали*

*серые просветы между вагонами, вдруг снова пространство и осенний утренний свет соединились из рваных лоскутов в мерно бегущее полотно» ([2]; 5–6).*

Лагерное бытие не предрасполагает к проявлению индивидуальности, автор подчеркивает, что это ведет к духовной гибели «жизнь гложет там, где насилие стремится стереть ее своеобразие и особенность» ([2]; 5). В лагере люди одной судьбы лишены индивидуальности. «Судьба, цвет лица, одежда, шарканье шагов, всеобщий суп из брюквы <...> все было одинаково у десятков тысяч жителей лагерных барачков. <...> Люди не понимали друг друга в своем разноязычии, но их связывала одна судьба. <...> В судьбе лагерных людей сходство рождалось из различия <...>» ([2]; 6). На протяжении всего повествования автор убедительно доказывает непреложность этой идеи. Однообразие порождает бесчеловечность и смерть. Сквозная философская идея романа — «все живое — неповторимо» ([2]; 5), антитезой ей служит убеждение в том, что насилие в любых проявлениях нивелирует индивидуальность.

Население лагерных барачков многолико, их обитатели нередко обладают высоким духовным потенциалом. Можно наблюдать, какие изменения происходят в облике итальянского священника Гарди. Он предстает в двух ипостасях: дневной (судьбоносный облик) и ночной (свободный). «Днем священник говорил о супе, о вновь прибывших <...>, вспоминал острую, прочесоченную итальянскую еду» ([2]; 10). «Дневной» Гарди даже не удостоивается индивидуального портрета, вся его энергия направлена на внешние действия, автор почти не упоминает его портретные детали. А ночью происходит серьезная духовная работа героя, его лицо преобразуется, Гарди становится другим, он «стоял на коленях на нарах и молился. Казалось, в его испущенных глазах, в их бархатной и выпуклой черноте может утонуть все страдание каторжного города. Жилы напрягались на его коричневой шее, словно он работал, длинное апатичное лицо приобретало выражение урюмого счастливого упорства» ([2]; 10). В ночном портрете выявлены лучшие черты служителя церкви: решительности характера и чистой совести, даже во сне он «вору» протяжно произносил прекрасные слова молитвы, говорящие о милосердии Бога и Божьей матери». В беседах с профессиональным революционером, старым большевиком, Гарди спокойно выслушивал «рассказы о закрытых церквях и монастырях, об огромных земельных угодьях, забранных Советским государством у Синода» ([2]; 10). Но при этом «его черные глаза с печалью смотрели

на старого коммуниста» ([2]; 11). Христианская мудрость позволяла ему сохранять спокойствие в разговоре с идейным противником.

Еще один обитатель лагеря, который был частым собеседником заключенного Михаила Мостовского, странный, неопределенного возраста человек — Иконников-Морж из рода священников. Житейскую беспомощность и некоторое инфантильное отношение к жизни героя автор передает через описание его рук — *«маленькие, с тонкими пальцами, с детскими ногтями»* ([2]; 12). Когда *«он садился и улыбался, не глядя на собеседника, проводил рукой по лбу. Лоб у него был какой-то удивительный, — не очень большой, выпуклый, светлый, такой светлый, точно существовал отдельно от грязных ушей и рук с обломанными ногтями, темно-коричневой шеи»* ([2]; 12). В обоих случаях высокий духовный потенциал героев выражен в характерных деталях — «исступленных глазах» и «выпуклом светлом лбе».

В условиях существования фабрик массового уничтожения Гроссман, пожалуй, впервые в русской литературе исследует тип профессионального убийцы. К психологии этого типа он обратился еще в очерке 1944 года «Треблинский ад» (Шварц, Ледеке и др.). В романе писатель продолжает его изучать более глубоко. Интересен психологический портрет гамбургского вора-взломщика Кейзе с характерной деталью — «пластмассовые глаза». Портрет служителя режима Гитлера крайне противоречив. *«Его мятое, шафранового цвета лицо, с карими, пластмассовыми глазами выражало в этот вечер благодушие. Пухлая, белоснежная, без единого волоска рука, с пальцами, способными удавить лошадь, похлопывала по плечам и спинам заключенных. Для него убить было так же просто, как шутки ради подставить ножку. После убийства он ненадолго возбуждался, как молодой кот, поигравший с майским жуком»* ([2]; 226–227). Двойственность портрета — в сочетании «пластмассовых глаз» с «благодушием», «пухлой, белоснежной руки» и пальцев, способных «удавить лошадь», кисть почти божества — в контрасте с пальцами убийцы. Обстоятельна мотивация поступков героя. Кейзе относился к своей работе с «живым интересом», он *«всегда испытывал живой интерес к человеку, над которым проделывал операцию: к взгляду ужаса и нетерпения, покорности, робости и страстного любопытства, которым обреченный встречал пришедшего его умертвить»* ([2]; 227). Писатель подчеркивает обыденность процедуры умерщвления: *«специалера выглядела скудно: табурет, серый каменный пол, сливная труба, кран, шланг, конторка с книгой записей»* ([2]; 227). Своего рода экспозиция «рабочего места», скука и однообра-

вне интерьера дополняет общий портрет исполнителя «кровавых дел». «Операцию низводили до полной обыденности, о ней всегда говорили полушутя. Если операция совершалась с помощью пистолета <...>, Кейзе называл ее «впустить в голову зерно кофе», если она производилась с помощью влияния фенола, Кейзе называл ее «маленькая порция эликсира» ([2]; 227). Действия убийцы логически вполне соотносимы с внешним описанием Кейзе и окружающей обстановки.

«Пластмассовые глаза» полностью соответствуют поступкам обладателя. Писатель не останавливается на достигнутом эффекте и углубляет характеристику, вновь обращаясь к глазам Кейзе, подыскивая уточняющие детали. «Его карие, литые из пластмассы очи, казалось не принадлежали живому существу. То была затвердевшая желто-коричневая смола. И когда в бетонных глазах Кейзе появлялось веселое выражение, людям становилось страшно, так, вероятно, страшно делается рыбки, вплотную подплывшей к полузасыпанной песком коряге и вдруг обнаружившей, что темная ослизшая масса имеет глазки, зубки, щупальца» ([2]; 227). Усиливает впечатление демонстративное стилистическое несоответствие — славянизм «очи» (элемент высокого стиля с мощной духовной семантикой) и в то же время «литые из пластмассы», уточнение «затвердевшая <...> смола» свидетельствует о необратимости этого процесса. В итоге, соединив «пластмассу» и «желто-коричневую смолу», автор следует к конечному определению — «бетонным глазам». Таков портрет убийцы. Вор-взломщик мирного времени превратился в годы войны в слугу дьявола (Гитлера), убивающего по его приказу и получающего от этого удовлетворение.

Писатель стремится классифицировать психологию убийцы, рассматривает различные их типы — «убийцы по призванию» и «вынужденные убивать». Представителем первой категории является Кейзе, его внешность подробно описана. Вторую категорию иллюстрирует *подневольный кровавый мастер* Наум Розенберг. Его портрет лаконичен, «сорокалетний мозг» убийцы «совершал привычную ему бухгалтерскую работу». В уме он готовит «годовой отчет» об убитых людях. Это сродни помешательству, и финал его жизни — гетто.

Глубоко и всесторонне разрабатывая тему массового уничтожения людей, Гроссман впервые в литературе XX века изобразил газовую камеру. (Еще до ареста романа главки под названием «Газ» были опубликованы в газете.) Художественным открытием стала тема «человек в газовой камере». Центральным образом этой сюжетной линии явилась Софья Осиповна Левинтон, военврач, познавшая перед уничтоже-

нием в камере «чудо отдельного человека». Бездетная женщина на пороге смерти в газовой камере вдруг ощущает себя матерью несчастного мальчика Давида, и здесь автор обращается к архетипу образов Матери и Ребенка, в нем, безусловно, отражен древний библейский сюжет: жертвоприношение ребенка — «невинного агнца».

Насильственная смерть сопровождается музыкой оркестра, фантазмагорически усиливающей трагедию. Писатель создает некую обобщенную картину. *«Посреди площади на деревянном помосте <...> стояло несколько десятков людей. Это был оркестр; люди резко отличались друг от друга, так же, как их инструменты <...> Вдруг показалось, робко и дерзко вскрикнула птица, и воздух, разодранный колючей проволокой и воем сирен, смердящий нечистотами, жирной гарью, весь наполнился музыкой. Словно теплая громада летнего цыганского дождя, зажженного солнцем, рухнула, сверкая, на землю»* ([2]: 403). Высокий образ музыки соседствует с откровенно сниженным определением воздуха, «разодранный колючей проволокой, смердящий нечистотами, жирной гарью». Именно этот воздух наполняется музыкой, способной возвысить обреченные души. В данном контексте и звук музыки уподобляется «дерзкому крику птицы». Соединение двух высоких символов: птица традиционно трактуется как олицетворение бессмертия человеческой души, символ полета, свободы (*дерзкий* крик птицы предполагает вызов судьбе), и музыка — светлое и возвышенное гармонизирующее начало.

В контексте этого эпизода музыка помогает раскрыть духовный мир жертв массовой казни. Так, отношения Софьи Осиповны Левинтон и её вновь нареченного сына достигают своего пика на пороге смерти под звуки музыки. В сцене уничтожения людей автор передает портрет героев одной характерной чертой или общим выражением. Лицо Давида «<...> было так ужасно, что даже здесь выделялось своим особым выражением» ([2]: 406). У жены слесаря на руках был «большоголовый жалкий младенец <...>», который «<...> всматривался в окружающее беззлобным и задумчивым взглядом». А у матери «печальные темные глаза <...> делали незаметным уродство её грязного лица, ее бледных, мягких губ» ([2]: 407). Мальчик Давид выступает единственным свидетелем последних мгновений жизни Софьи Левинтон, и ее портрет передан в восприятии ребенка. *«Давид увидел, какими ясными, живыми и прекрасными могут быть глаза человека, на долю секунды почувшего свободу»* ([2]: 408). В последние минуты жизни: *«Софья Осиповна, наклонившись, взяла в свои рабочие большие ладони узенькое лицо Давида,*

ей показалось, что она взяла в руки его теплые глаза, и поцеловала его» ([2]; 409). Чистое существо ребенка передано одной чертой — «теплых глаз», тепло, прежде всего, внутреннее, душевное, незапятнанная совесть. Показательно, что доминирующей чертой портрета обреченных становятся глаза. Трагизм сцены массовой гибели углубляют вечные образы Матери и Ребенка.

Фронт как самостоятельное пространство со своей системой ценностей также подвергается влиянию взаимоисключающих категорий — свободы и несвободы. Центральным военным событием романа вполне закономерно и исторически оправданно избрана Сталинградская битва. Автор называет город «душой свободы», центром «свободной жизни» личности. «<...> В Сталинграде все идет по-другому, здесь другие отношения, другие оценки, другие требования к людям» ([2]; 311). С другой стороны, Сталинград — символ режима Сталина, некая идеологическая декорация. Это противоречие и определяет героико-трагический пафос повествования и в целом всю трагическую эстетику романа. Народная освободительная война направлена равносильно и против Гитлера как иноземного захватчика, и против Сталина — внутреннего диктатора.

Исключительную важность исхода Сталинградской битвы в послевоенной истории автор определяет как «меру величия Сталина либо ужасной власти Адольфа Гитлера» ([2]; 643). Не только для мировой судьбы велико значение сражения, но и для внутренней жизни страны. В одном из авторских отступлений писатель приходит к важному заключению: «Сталинградское торжество определило исход войны, но молчаливый спор между победившим народом и победившим государством продолжался. От этого спора зависела судьба человека, его свобода» ([2]; 491). Победу одерживает государство.

Итак, проанализированные аспекты поэтики позволяют говорить о насыщенной художественной структуре произведения, обращение к которой очень актуально и может быть продолжено в других исследованиях.

### Литература

1. Бочаров А. Г. Василий Гроссман: Жизнь, творчество, судьба. — М., 1990.
2. Гроссман В. С. Собр. соч.: В 4-х тт. Т. 2. — М., 1998.
3. Ланин Б. А. Идеи «открытого общества» в творчестве Василия Гроссмана. — М., 1997.



4. Ланин Б. А. Новая проза и диалогия В. Гроссмана «Жизнь и судьба». – М., 1992.
5. Липкин С. И. Жизнь и судьба Василия Гроссмана. – М., 1990.
6. Ольбрых В. Апокалипсис XX века. О романе «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана // Десять лучших русских романов XX века: Сб. статей. – М., 2004.
7. С разных точек зрения: «Жизнь и судьба» В. Гроссмана / Сост. В.Д. Оскоцкий. – М., 1991.
8. Ямпольский Б. С. Последняя встреча с Василием Гроссманом // Арбат, режимная улица. – М., 1997.

### **To the poetics of V. Grossman's novel «Life and fate»**

In the article the author examines the motives of freedom and unfreedom in different spheres of life during World War II: in the concentration camps in the USSR and Germany, in the scientific association, at the front, etc. In every sphere the motives are analyzed by means of portraits of the main characters: priest Gardi, God's fool Ikonnikov, executioner Keize, died in the gas chamber Sofia Levinton, old Bolshevik Mostovskoi, commissar Krymov, physicist Shtrum, commander Grekov, colonel Novikov, commissar Getmanov, etc. The novel is considered as the perfect example of historical philosophical prose (V. Scott – A. Pushkin – L. Tolstoi) where the History is reflected in the destiny of the Person. The title of the novel is interpreted as the opposition of Life (freedom) and Destiny (unfreedom). Grossman's paradox lies in the fact that a person in the totalitarian society can be absolutely free only in the face of death.

**Keywords:** Grossman, novel «Zhizn' i sud'ba», World War II, military prose, historical philosophical prose, Russian literature XX.