

Факты и фикция: «Треблинский ад» и «Жизнь и судьба» В. Гроссмана

Отношение фактического и фикционального является проблемой многих областей жизни и науки, и получает особую значимость в науках о вымышленном, о литературе — в эстетике, в литературной теории и анализах текстов. Моя тема — рассмотрение конкретной проблемы взаимоотношения документальности и литературности в двух произведениях одного автора, из которых первое было создано в жанре документа, второе — в жанре романа.

«Треблинский ад» В. Гроссмана, вышедший в сентябре 1944 года, был написан быстро и на месте событий, но не в жанре фронтового сообщения, а с целью документации, свидетельства для будущих поколений того, что он увидел, когда с первыми советскими войсками вошел на территорию бывшего лагеря уничтожения Треблинка-2. В произведении встречаются типичные для документального жанра приемы аналитического отчета и регистрации информации. Гроссман набросал схематический *рисунок-план* места, брал *интервью* у свидетелей и выживших, составил *характеристику* встреченных людей, регистрировал *данные* внимательного *осмотра местности*, составил сообщение о *технических деталях* работы и оборудования лагеря, а также *хронологию событий* восстания в лагере — т. е. в тексте использовались те субжанры, главной целью которых является систематизация, передача и объяснение фактов читателям.

Значимость сообщения Гроссмана — в отличие, например, от более ранней публикации материала о лагере в Майданеке К. Симоновым в августе [Симонов 1944]* — состоит в том, что Треблинка-2, настоящий лагерь смерти, к этому времени был уничтожен немцами. Не прошло и года, как текст Гроссмана стал свидетельством в буквальном смысле слова — одним из документов Нюрнбергского процесса. Получив мировую известность в переводе на множество языков, «Треблинский ад» обрел особую значимость в наши дни, будучи ключевым доказательством, препятствующим пересмотру событий Холокоста [Mattogno, Graf 2004], и противодействием тем, кто пытается отрицать существование этого лагеря, оспаривать его масштабы и резко занижать число жертв, в нем уничтоженных.

Критика со стороны ревизионистов основана на таких «ошибках» Гроссмана, как, например, неточность числа убитых (данные были исправлены в более поздних изданиях). Не удивительно, что Гроссман в начале преувеличил число погибших с 750 тысяч до миллиона: в военное время точные данные были недоступны, к тому же это искажение могло быть и бессознательной психологической реакцией на ужасы событий. Но возможен и другой взгляд: как мне хотелось бы показать, в наррации Гроссмана и в документальном жанре были использованы художественные поэтические приемы, в число которых может входить также и преувеличение.

При анализе древних исторических текстов специалисты очищают текст от обязательных стилистических особенностей данной эпохи, чтобы извлечь из них факты. Может оказаться плодотворным применять подобный прием и снимая стилевые наслоения в «Треблинском аде» — в результате в тексте обнаруживаются жанровые трансгрес-

* Гроссман не был допущен в Майданек. Не исключено, что власти опасались, что он нарушит неписаное правило держать молчание по поводу темы уничтожения евреев, а также оттеснять ее на второй план.

сии. Эти нарушения жанра представлены в тексте прежде всего теми вставками, функцией которых является не регистрация фактов, а выражение-передача эмоций.

Начало троблинского текста напоминает первые абзацы романа «Жизнь и судьба» — описание пейзажа по мере приближения к лагерю. Описание пейзажа само по себе — трансгрессия в жанре документа, оно находится на грани поэзии и прозы и характерно для традиционных форм больших эпических жанров, но является чуждым для жанров документальных. В пятистрочном предложении второго абзаца в тексте «Троблинского ада» фигурирует семь названий географических местностей, т.е. доминируют факты, но ненадолго. В третьем абзаце Гроссман опять меняет тональность, и появляется голос некоего рассказчика. В документальном жанре нет голоса рассказчика, ибо он совпадает с авторским.

Далее Гроссман заводит речь о недавнем прошлом, чтобы передать впечатления первых заключенных, привезенных в 1942 году, и сравнивая впечатления заключенных с теми впечатлениями, которые могли раньше возникнуть у проезжающих мимо станции в мирное время, он совершает еще один прыжок во времени.

Должно быть, многим из тех, кого привезли в 1942 году в Троблинку, приходилось в мирное время проезжать здесь, рассеянным взором следить за скучным пейзажем — сосны, песок, песок и снова сосны, вереск, сухой кустарник, унылые станционные постройки, пересечения железнодорожных путей. И, может быть, скучающий взор пассажира мельком замечал идущую от станции одноколейную ветку, уходящую среди плотного обступивших ее сосен в лес [Гроссман 1990: 144].

Ключевое слово «унылое» передает субъективный и эмоциональный подход автора. «Скучный пейзаж» — эта прямая и сухая оценка перечеркивает все художественные элементы лирического стиля и даже романную ситуативность, которая создается благодаря введению взгляда фиктивного скучающего пассажира.

К следующей категории трансгрессии, нарушения документального жанра, принадлежит ряд метафор и размышлений, большинство которых было добавлено в 1958 году. В первом примере одним уже используются сравнения, повторы для градации признака, анафоры, подобно библейским параллелизмам — одним словом, поэтизация.

[В лагере] как в некоем единстве, существовали черты немецкого характера, искаженные в страшном зеркале гитлеровского режима. Так в бреде горячечного уродливо и искаженно отражаются мысли и чувства, пережитые больным до болезни. Так сумасшедший, действующий в состоянии умопомрачения, в своих поступках искажает логику поступков и замыслов нормального человека. Так преступник творит свои дела, соединяя в ударе молотом по переносице жертвы умелые навыки — глазомер и хватку рабочего-молотобойца — с хладнокровием нечеловека [Гроссман 1990: 145].

Перечисление выступает также в функции градации: «Все эти существа не имели в себе ничего человеческого. Искаженные мозги, сердца и души, слова, поступки, привычки, словно страшная карикатура, напоминали о человеческих чертах, мыслях, чувствах, привычках, поступках» [Гроссман 1990:148].

Этот список представляет собой классический эпический каталог, но несмотря на кажущуюся сухость списка, в перечислении (как и в перечислении лагерей ниже) создается фигура градации. Список лагерей передает сухую информацию (документирует), а лексический ряд обозначения людей подчинен логике художественного выбора.

К весне 1942 года почти все еврейское население Польши, Германии, западных районов Белоруссии было согнано в гетто. В этих гетто — варшавском, радомском, ченстоховском, люблинском, белостокском, гродненском и многих десятках других, более мелких — были собраны миллионы рабочих, ремесленников, врачей, профессоров, архитекторов, инженеров, учителей,

работников искусств, людей нетрудовых профессий, все с семьями, женами, дочерьми, сыновьями, матерями и отцами [Гроссман 1990: 152].

Третий вид трансгрессии — это пафос, иногда доходящий до морализации. «И сегодня перед общественной совестью мира, перед глазами человечества мы можем последовательно, шаг за шагом пройти по кругам треблинского ада, по сравнению с которым Дантов ад — безобидная и пустая игра сатаны» [Гроссман 1990: 151]*.

В некоторых из этих трансгрессий чувствуется переключка с романом «Жизнь и судьба», создается даже впечатление, что перед нами подготовительная фаза романа, к которой сам писатель, возможно, и обратился при работе над романом.

Самая внушительная из трансгрессий — та часть, в которой осуществлена уникальная попытка писателя описать то, что происходило в газовой камере. Эти отрывки будут перенесены потом в роман, в тот знаменитый эпизод, в котором голые тела сливаются в одно целое, в тело народа еврейства. Соответствующий отрывок находится в начале «Треблинского ада», в сцене приезда:

И все эти тысячи, десятки, сотни тысяч людей, спрашивающих испуганных глаз, все эти юные и старые лица, чернокудрые и золотоволосые красавицы, горбатенькие и сутулые, лылые старики, робкие подростки — все это сливалось в едином потоке, поглощающем и разум, и прекрасную человеческую науку, и девичью любовь, и детское недоумение, и кашель стариков, и сердце человека [Гроссман 1990: 155].

В тексте «Треблинского ада» значительно позже встречается описание самой газовой камеры, в котором уже вырисовываются главные мотивы будущей сцены романа. Роман и документ объединяется самым важным общим мотивом — темой материнства, а также тем экспери-

* Мотив Данте повторится позже: «Данте не видел в своем аду таких картин» [Гроссман 1990:178].

ментальным нарративным приемом, который в прямом смысле слова трансцендентально соединяет голоса автора с голосами участников-жертв.

Найдем ли мы в себе силу задуматься над тем, что чувствовали, что испытывали в последние минуты люди, находившиеся в этих камерах? Известно, что они молчали. В страшной тесноте, от которой ломались кости, и сдавленная грудная клетка не могла дышать, стояли они один к одному, облитые последним, липким смертельным потом, стояли, *как один человек*. Кто-то, может быть мудрый старик, с усилием произносит: «Утешьтесь, это конец». Кто-то кричит страшное слово проклятия... И неужели не сбудется это святое проклятие... Мать со сверхчеловеческим усилием пытается расширить место для своего дитяти — пусть его смертное дыхание будет хоть на одну миллионную облегчено последней материнской заботой. Девушка костенеющим языком спрашивает: «Но почему меня душат, почему я не могу любить и иметь детей?» А голова кружится, удушье сжимает горло. Какие картины мелькают в стеклянных, умирающих глазах? Детства, счастливых мирных дней, последнего тяжелого путешествия? Перед кем-то мелькнуло наשמливое лицо эсэсовца на первой площади перед вокзалом. «Так вот почему он смеялся». Сознание меркнет, и приходит минута страшной, последней муки... Нет, нельзя представить себе того, что происходило в камере... [Гроссман 1990: 173–174].

Это описание нельзя воспринимать и анализировать иначе, чем с помощью понятий наррации фиктивного действия. Документации и документальности здесь просто нет места — очевидцев газовой камеры не осталось. В документальном эссе может предполагать только экстрадиегетического рассказчика, где сам рассказчик является частью текста (Гроссман-фронтовик, участник войны). Но здесь создается не только интрадиегетический рассказ, в котором рассказчик вступает в им же созданное действие, но граница между гетеро- и гомодиегетическим рассказом становится весьма зыбкой, ведь

внешний рассказчик переходит на сторону описанных им же фигур. Имея в виду, что в документальном тексте и в данном случае действие историческое, а рассказчик — сам автор, участник войны, трансгрессия из реальной жизни в смерть, т. е. хотя и в реальную, но для жизни, для взора живых недоступную смерть является огромным металептическим, и даже трансцендентальным шагом, возможным только в воображении. Такой металеписис теоретически должен рассматриваться как пересечение нарративных рамок, возможное только в фиктивных жанрах, где события по определению не должны быть реальными. А в документальной публицистике такое нарушение вызывает весьма шокирующий эффект. Этот смелый нарративный шаг у Гроссмана был продиктован, по всей вероятности, не только его эмпатической памятью о матери и состраданием, но и чувством своей вины перед ней, сознанием, что он ее не спас.

Текст «Треблинского ада» был дополнен Гроссманом в 1958 году, т. е. окончательный вариант готовился параллельно с текстом романа «Жизнь и судьба». Однако приведенные выше строки о газовой камере были написаны в 1944 году, значит, именно из них через 10–15 лет выстроились самые сильные страницы романа.

Но какая же нарративная канва в романе Гроссмана? Линию действия романа нельзя называть ни единой, ни сквозной. В то же время безупречно соблюдается хронология событий. Именно хронологичность и панорама судеб, характерные черты документального романа организуют течение всего текста, несмотря на большое количество параллельных сюжетных линий и эпизодов.

Роман пронизан документальными приемами, и в этой жанровой трансгрессии я предлагаю видеть не нарушение, а, подобно тому, как треблинский документальный текст был обогащен литературными приемами, не свойственными для документальных жанров, сознательный формообразующий элемент. Эта особенность грос-

смановской прозы, сосуществование документальности и художественной фикциализации — не нарушение, а наоборот, его продуктивное свойство, которое позволяет отойти от официозного соцреализма, где ключевыми понятиями, даже критериями литературы, и в частности, и искусства вообще, были объявлены «правда» и «правдивость изображения». На этих требованиях я и сосредоточусь во второй половине статьи.

Именно на правдивость своего романа как на главный аргумент его литературной ценности Гроссман ссылается в письме к Хрущеву, в котором просит снять запрет на свой роман. Ключевое слово «правда» в этом письме повторено 12 раз.

...я не пришел к выводу, что в моей книге есть неправда. Я писал в своей книге то, что считал и продолжаю считать правдой, писал лишь то, что продумал, прочувствовал, перестрадал.

...мысли писателя, его чувства, его боль есть частица общих мыслей, общей боли, общей правды.

...«Жизнь и судьба» не противоречит той правде, которая была сказана Вами, что правда стала достоянием сегодняшнего дня,

...Книга, написанная писателем, не есть прямая иллюстрация к взглядам политических и революционных вождей.

...Литература не эхо, она говорит о жизни и о жизненной драме по-своему.

...Тургенев во многом выразил любовь русских людей к правде, свободе, добру.

Но дело тут не в слабости моего таланта. Дело в праве писать правду, выстраданную и вызревшую на протяжении долгих лет жизни.

Почему же на мою книгу, которая, может быть, в какой-то мере отвечает на внутренние запросы советских людей, книгу, в которой нет лжи и клеветы, а есть правда, боль, любовь к людям, наложен запрет,

Если моя книга — ложь, пусть об этом будет сказано людям, которые хотят ее прочесть. Если книга моя —

клевета, пусть будет сказано об этом. Пусть советские люди, советские читатели, для которых я пишу 30 лет, судят, что правда и что ложь в моей книге. Иными словами, мне было предложено говорить неправду.

Методы, которыми все происшедшее с моей книгой хотят оставить в тайне, не есть методы борьбы с неправдой, с клеветой. Так с ложью не борются. Так борются против правды.

...отбирают у него книгу, пусть полную несовершенства, но написанную кровью его сердца, написанную во имя правды и любви к людям,

Нет смысла, нет правды в нынешнем положении,

Я по-прежнему считаю, что написал правду, что писал я ее, любя и жалея людей, веря в людей. Я прошу свободы моей книге [Липкин 2014].

Взаимосвязь реализма и правды все сильнее подчеркивается в высказываниях тех писателей, которые чувствовали себя в опасности в условиях усиления партийной политики в литературной жизни. Интересно обратиться к признанию Исаака Бабеля, влияние которого на начинающих прозаиков 1920-х годов, в том числе у Гроссмана-новеллиста 1930-х, в начале творчества, очевидно. Параллель с Гроссманом тем более уместна, что Бабель планировал написать «Конармию» на основе своего дневника (т.е. тоже по следам документальных записей), который, однако, затерялся, и потому он не мог им воспользоваться во время написания цикла. Не забудем, что «Конармия», подобно «Жизни и судьбе» — тоже относится к жанру военной прозы, и именно к этому типу литературы принадлежит первый рассказ Гроссмана «В городе Бердичеве», хронотоп которого совпадает с бабелевским.

Полученные от действительности впечатления, образы и краски я забываю... И потом возникает одна мысль, лишенная художественной плоти, одна голая тема... Я начинаю развивать эту тему, фантазировать, облекая ее в плоть и кровь, но не прибегая к помощи

памяти... Но удивительное дело! То, что кажется мне фантазией, вымыслом, часто впоследствии оказывается действительностью, надолго забытою и сразу восставленной этим неестественным и трудным путем. Так была создана «Коармия» [Оль. Ник. 1932: 4].

В своих воспоминания Паустовский приводит такие слова Бабеля: «Я должен знать все до последней прожилки, иначе я ничего не смогу написать. На моем щите вырезан девиз “Подлинность!”. Поэтому я так медленно и мало пишу» [Паустовский 1989: 27].

Нетрудно найти и возможный эстетический источник размышлений о регистрации исторических событий. С Гроссманом чаще всего ставится в параллель Лев Толстой — нередко без учета тех слов, которые звучат в самом романе Гроссмана о Льве Толстом. Но если мы принимаем условное выделение в русской литературе толстовской линии и линии Достоевского, сравнение с последней тоже окажется плодотворной для гроссмановской прозы. В первую очередь, я предлагаю сопоставить строки из «Жизни и судьбы» со строками Достоевского из «Дневника писателя», из статьи «По поводу выставки»*.

Сначала приведу отрывок из романа Гроссмана (гл. 59, ч. 2), который считаю одним из самых значимых, если думать об эстетических положениях, и искать ответ на вопрос соотношения правды и реализма в этом сугубо важном отрывке**:

Вот такая же <...> выплывала огромная луна над пустынным полем, где сражалась дружина Игоря. Вот такая же луна стояла в небе, когда полчища персов

* Здесь нет возможности подробно остановиться на том, как классическую бахтинскую теорию полифонии можно было бы использовать для исследования структуры персонажей романа Гроссмана. Персонажи состоят в постоянно вибрирующих полемическо-диалогических отношениях с авторским взглядом и друг с другом, и являются разными, но параллельными вариантами ответов на один и тот же вопрос: свободы личности и возможности выбора судьбы при диктатуре.

** Этот длинный отрывок был пропущен в английском переводе романа [Grossman 2006]. Когда я спросила переводчика о причинах, Роберт Чандлер ответил, что абзац, по его мнению, замедляет действие и поэтому он ему показался лишним.

шли на Грецию, римские легионы вторгались в германские леса, когда батальоны первого консула встречали ночь у пирамид.

Человеческое сознание, обращаясь к прошедшему, всегда просеивает сквозь скупое сито стусток великих событий, отсеивает солдатские страдания, смятение, солдатскую тоску. В памяти остается пустой рассказ, как были построены войска, одержавшие, победу, и как были построены войска, потерпевшие поражение, число колесниц, катапульта, слонов либо пушек, танков и бомбардировщиков, принимавших участие в битве. В памяти сохранится рассказ о том, как мудрый и счастливый полководец связал центр и ударил во фланг и как внезапно появившиеся из-за холмов резервы решили исход сражения. Вот и все, да обычный рассказ о том, что счастливый полководец, вернувшись на родину, был заподозрен в намерении свергнуть владыку и поплатился за спасение отечества головой либо счастливо отделался ссылкой.

А вот созданная художником картина прошедшей битвы: огромная тусклая луна низко нависла над полем славы, — спят, раскинув широко руки, богатыри, закованные в кольчуги, валяются разбитые колесницы либо подорванные танки, и вот победители с автоматами, в развевающихся плащ-палатках, в римских касках с медными орлами, в меховых гренадерских шапках [Гроссман 1980: 415–416].

Гроссман здесь сообщает о том, что ни летопись, ни картина, нарисованная художником, не могут запечатлеть исторические события и передать их суть, не могут поддерживать живую память о них. На это способна лишь литература. Стоит посмотреть только на структуру лексикки, как смело Гроссман смешивает исторические эпохи, создавая сверхвременную абстракцию для того, чтобы говорить об Истории вообще, Истории с прописной буквы, и говорить о ней недидактически. В одном и том же предложении ставятся в параллель племена и народы: богатыри и консул, дружина Игоря, персы, греки, римляне, немцы, египтяне; и объединяются военные орудия и амуниция

разных времен: колесницы, катапульты, слоны, пушки, плащ-палатки, танки, кольчуги, автоматы, бомбардировщики, римские каски с медными орлами, меховые гренадерские шапки.

Достоевский тоже сопоставляет визуальное искусство (конкретно картину Н. Ге) с литературой, говоря о том, что не принимает реализм и утверждает право писателя выражать идеи и эмоции.

Надо изображать действительность как она есть», — говорят <...>, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального.

Портретист <...> отыскивает «главную идею <...> физиономии», <...> что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности? Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность. <...> Что такое в сущности жанр?

Жанр есть искусство изображения современной, текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами, в противоположность исторической, например, действительности, которую нельзя видеть собственными глазами и которая изображается не в текущем, а уже в законченном виде. <...> Между тем у нас именно происходит смешение понятий о действительности. Историческая действительность, например в искусстве, конечно не та, что текущая <...> Спросите какого угодно психолога, и он объяснит вам, что если воображать прошедшее событие и особенно давно прошедшее, завершённое, историческое (а жить и не воображать о прошлом нельзя), то событие непременно представится в законченном его виде, то есть с прибавкою всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент, в котором художник старается вообразить лицо или событие. А потому сущность исторического события и не может быть представлена у

художника точь-в-точь так, как оно, может быть, совершалось в действительности. <...> всякая фальшь есть ложь и уже вовсе не реализм [Достоевский 1994:89–91].

Современник Гроссмана, литературный критик Дердь Лукач в своем эссе 1964 г. «Социалистический реализм сегодня» тоже отталкивается от связи настоящего с близким прошлым исторического времени. Именно в это время, в начале 1960-х гг. был конфискован роман Гроссмана «Жизнь и судьба». Именно в это время происходит переосмысление соцреализма. В художественной литературе этот момент отмечен появлением нового поколения, будущих шестидесятников, а в литературе в целом — выходом повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Повесть дала Дердю Лукачу повод для размышлений о новых формах соцреализма через тридцать лет с лишним после введения термина в 1932 г. Лукач говорит о возможности обновления соцреализма, о том, что его нельзя отождествлять с «иллюстративной литературой» 1930-х гг. Не подписываясь под всеми тезисами Лукача, я все же думаю, что некоторые его мысли о повести Солженицына применимы и к роману Гроссмана — прежде всего идея о близком прошлом, которое влияет на настоящее.

...писатель *достоверно, правдиво* изобразит сталинские десятилетия во всей их бесчеловечности. Сектанты-бюрократы <...> говорят, что не стоит-де копаться в прошлом <...> Что прошло, то прошло, старое полностью преодолено и вычеркнуто из настоящего. Это утверждение не просто неверно <...>: оно полностью бессмысленно. В сегодняшней жизни социализма активное участие принимает очень немного таких людей, которые не пережили бы каким-либо образом сталинскую эпоху, облик которых — духовный, моральный и политический — сформировался бы не под влиянием впечатлений этого периода. <...>К какому результату приведет попытка понять сегодняшний день через освещение сталинской эпохи, которая содержит в себе человеческую и этическую предысторию любой действующей

щей сейчас личности, — этого пока никто сказать не может [Лукач 1991: 74, 90].

Если применить тезисы реализма к роману Гроссмана, возникает явная инконгруэнция между критериями достоверности и «правды-правдивости» с одной стороны, и сценой романа Гроссмана в газовой камере, о которой шла речь выше, с другой. Какая «правда», какой личный опыт может легитимизировать сцену, цель которой — рассказать о невероятном? Как ее оправдать, в буквальном смысле слова, как представить ее как правду? Еще один фактор значимости этого отрывка — его трансгрессивность — взрывает рамки реализма.

Гроссман, как и Бабель, считает художественный вымысел видом правды, субъективной правдой. «Все это было или могло быть, подобные изображенным людям также были или могли быть», — цитирует Гроссман неназванного товарища в своем письме к Хрущеву. И продолжает:

... книга моя субъективна?

Но ведь отпечаток личного, субъективного имеют все произведения литературы, ... Книга, написанная писателем, не есть прямая иллюстрация к взглядам политических и революционных вождей.

<...> книга всегда неизбежно выражает внутренний мир писателя, его чувства, близкие ему образы и не может не быть субъективной. Так всегда было. Литература не эхо, она говорит о жизни и о жизненной драме по-своему [Липкин 1990].

Этот же принцип выражен героем Гроссмана в ключевой фразе рассказа «В Кисловодске»: «Я знаю по своему опыту». В его словах передаются муки тех, кто подписывал письмо с ложным обвинением — в чем был повинен и Гроссман [см. об этом Hetényi — Stern 2014: 150–162].

В романе Гроссмана присутствуют главные черты классического реализма, которые, по Лукачу, показывают типические персонажи в типических условиях. По мнению Лукача, которое он выразил в своей статье о

Солженицыне, «писатель дает подлинный, достоверный фрагмент жизни <...> в этом фрагменте запечатлены типические судьбы, типическое поведение миллионов людей» [Лукач 1991: 90]. Именно в этом и увидели главную крамолу романа Гроссмана советские власти, для которых типичность его событий и персонажей представляла собой вызов советской идеологии. Роман Гроссмана однозначно не соответствовал догмам соцреализма.

Соцреализм, как мне представляется, сам по себе не является эстетической категорией, так как он определяется категориями не эстетики, а идеологии. Всего критериев четыре: 1. положительный герой, воспитанный социалистическими идеями; 2. идейное содержание; 3. схематичность (прозрачность) описания, языка и идейности; 4. и, как следствие, отсутствие, то и невозможность анализа соцреалистического произведения. А у Гроссмана (1) персонажи не прозрачно-схематичны; (2) то, что изображается, не указывает, как строить будущее, а наоборот, все жизненные пути наталкиваются на тупик; (3) но главное — в романе нет ни одного положительного героя. Этот прием дегероизации персонажей присущ Гроссману с самого первого рассказа «В городе Бердичеве», где, если и можно поставить какие-нибудь бинарные противопоставления ценностей (старое/новое, например), то и сама эта полярность оказывается неоднозначной (в среде евреев это — традиция и отсталость, домашний уют и ограниченность закрытого мира).

Тональность эссеистских вставок в романе «Жизнь и судьба», столь непривычные для романной формы, совпадает с отрывками в «Треблинском аде», столь же непривычных по своему нарративному и образному оформлению для документального жанра. В первых возможно найти некоторое, хотя и формальное, родство с нарочито идеологической направленностью соцреализма. Однако, Гроссман в этой форме абстрактных размышлений ищет опору в вечных ценностях философии — добра и зла, правды и

лжи, индивидуального и общественного, исторического и эфемерного. Не дидактический, но порой патетический порыв Гроссмана объясняется тем, что его эмоциональная позиция обращена против непостижимого разумом жестокого режима, в чем выражается азарт и бунт писателя. Эти размышления субъективны и могут показаться назидательными, однако их роль в другом. Авторский голос вторгается в повествование метафикцией — с одной стороны, для выражения свободы личности, а с другой, для введения в текст вечных ценностных категорий, той абстракции, которая задает внеидеологические, безвременные рамки отвлеченной мысли, необходимой для существования, выживания в условиях диктатуры.

Если мы посредством документов не познаем факты прошлого или явления настоящего, и вместе с тем не воспримем их эмоционально посредством художественной литературы, наше отношение, основанное только на неких внешних догмах, будет подобно вере. Если Шоа / Холокост объявить катастрофой, неким отдельным иррациональным событием или просто превратностью судьбы, без знания всех обстоятельств и причин произошедшего, нельзя ничего почерпнуть из прошлого, сделать выводы для настоящего. При этом есть опасность единым глобальным жестом даже перечеркнуть событие, объявить, что всего этого вовсе не случилось, и тем самым отвергнуть историческую правду.

Литература

Гроссман В. Жизнь и судьба. Lausanne, 1980.

Гроссман В. Треблинский ад // На еврейские темы: Избранное в 2 т. / Сост. и предисловие Ш. Маркиша. Иерусалим, 1990.

Достоевский Ф. М. Дневник писателя // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 т. Т. 12. СПб., 1994.

Липкин С. «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана. М., 1990. Режим доступа: www.litmir.co/br/?b=62217 (дата доступа: 26.03.2017).

Лукач Г. Социалистический реализм сегодня // Вопросы литературы. 1991. № 4. Режим доступа: mesotes.narod.ru/lukacs/socrealism.htm.

-
- Оль. Ник.* «Я рад закрепить нашу дружбу». И. Бабель у комсомольцев // Литературная газета. 1932.05.09.
- Паустовский К.* Рассказы о Бабеле // Воспоминания о Бабеле / Сост. А. Н. Пирожкова и Н. Н. Юргенева. М., 1989.
- Симонов К.* Лагерь уничтожения // Красная звезда. 1944. № 189–191. 10, 11, 12.08.
- Grossman V.* Life and Fate / Transl. R. Chandler. New York, 2006.
- Hetényi Zs., Stern L.* Recovering the Key the Censor Hid: on Vasily Grossman's 'In Kislovodsk' // Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 49. Режим доступа: sites.utoronto.ca/tsq/49/tsq49_hetenyi_stern.pdf (дата доступа: 26.03.2017).
- Matogno C., Graf J.* Treblinka: extermination camp or transit camp? Transl. by R. Belser // Holocaust Handbook Series. Vol. 8. Chicago, 2004. Режим доступа: www.vho.org/GB/Books/t/index.html (дата доступа: 26.03.2017).
- White H.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore, 1973.