

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ-КОМИССАРА В РАССКАЗЕ В. ГРОССМАНА «В ГОРОДЕ БЕРДИЧЕВЕ» (ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ)

Рассматривается поэтика образа женщины, как он трактуется в литературе рубежа 1920–30-х гг. В работе представлен культурно-исторический контекст, в котором происходило становление нового понимания женщины, ее миссии, обязанностей, приведен обзор ключевых в этом отношении произведений. Знаковый рассказ В. Гроссмана «В городе Бердичеве» – своеобразное отражение процессов, происходящих в период смены художественных парадигм, когда революционную культуру сменила сталинская. В тексте анализируются образы женщины-комиссара и хозяйки, хранительницы очага, роженицы, чьи интересы сосредоточены в частном пространстве дома-мира.

Ключевые слова: В. Гроссман, «В городе Бердичеве», женщина-комиссар, дом, семья, революция.

Рубеж 1920–30-х гг. в русской культуре связан с утверждением новой художественной парадигмы. В двадцатых вектор политической, общественной, экономической жизни был направлен к созданию по сути утопического, идеального государства, которое в свою очередь требовало идеального гражданина, «сверхчеловека», годного для бытия в изменившемся мире: «...проблематизируется человек сам по себе как некая уникальная точка отсчета в мироздании, как объект определенного нетрадиционного вероучения» [1, с. 33]. Эту будоражащую революционную культуру, пронизанную пафосом пересоздания мира и человека, сменяет сталинская, что стало невольным доказательством несостоятельности проектов «мировой революции» и «идеального гражданина» – творца Вселенной, свободного от законов природы, истории, социума. Идеалы революционного времени в культуре тридцатых не отрицаются, но им придают иное звучание, «светлое будущее» предстоит открывать в дне сегодняшнем, выдавая мечту за реальность, существующую здесь и сейчас. В. Паперный обозначил этот переход как преобразование «культуры 1» в «культуру 2» [2].

В изменившихся условиях литература постепенно возвращается к «сентиментальным ценностям», в ней намечается интерес к темам семейственности, дружества, на страницах книг появляются образы молодых матерей, влюбленных, детей. Словесность «эпохи раннего советского социализма отеснила любовниц и товарищей – их место заняли жены, которые вновь принялись смотреть за детьми и мужьями, мечтая о счастье заслуженного уюта и довольства» [3, с. 162–163]. Образ женщины, приобретший андрогинные характеристики, прочитываемый литературой 1920-х гг. как образ товарища по борьбе, универсального солдата, комиссара, корректируется.

Знаковый рассказ В. Гроссмана «В городе Бердичеве» (1934) – своеобразное отражение происходящих в культуре процессов. Здесь сталкиваются,

подвергаются взаимной корректировке важнейшие взгляды на судьбу, миссию женщины, поставленной в новые исторические условия. В тексте возвращены образы **женщины-комиссара** и **хозяйки, хранительницы очага, роженицы**, чьи интересы сосредоточены в частном пространстве дома-мира. Последовательный анализ героинь Гроссмана уместно предварить историей становления самой идеи женского воинствования в истории советской литературы. Фигура женщины-комиссара атрибутируется узнаваемыми деталями: кожаная куртка, коротко стриженные волосы, маузер за пазухой, грубый, почти мужской, голос, стремительная походка. Такая героиня, как правило, одинока, лишена страстей, служит не мужчине и семье, но партии, государству.

Впервые образ «человека в кожаной куртке» описан Б. Пильняком в романе «Голый год» (1922), в этот период писатель восторженно принимает Революцию, защищает ее идеалы: «*В доме Ордынских, в исполкоме (не было на оконцах здесь гераней) – собирались наверху люди в кожаных куртках, большевики. Эти вот, в кожаных куртках, каждый в стать, кожаный красавец, каждый крепок, и кудри кольцом под фуражкой на затылок, у каждого крепко обтянуты скулы, складки у губ, движения у каждого утюжны. Из русской рыхлой, корявой народности – отбор. В кожаных куртках – не подмоchiшь. Так вот знаем, так вот хотим, так вот поставили – и баста*» [4, с. 159]. Люди в кожаных куртках – несгибаемые, крепкие строители новой жизни – представлены гордостью, ядром народа. «Кожаные куртки» в тексте функционируют на уровне обезличенных образов, они еще не оформлены в конкретных людей, не индивидуализированы, даже пол (у Пильняка речь идет о персонажах-мужчинах) не столь важен. Комиссар, как докажет официальная словесность, – образ андрогинный. Г. Белая видит декоративность героев Б. Пильняка, в чем его не раз упрекали, следствием декоративности, маскарадности жизни того времени [5].

В 1925 г. выходит роман «Цемент» Ф. Гладкова, несколько поспешно, как докажет современная критика [6], признанный классикой соцреализма. Главной героиней становится комсомолка Дарья Чумалова, «женщина в красной повязке, смуглая, густобровая, в мужской косоворотке...» [6, с. 279]. Женщина, поставленная в условия войны, революции, когда защитник оставляет свой дом, вынуждена проявить силу, несгибаемость, волю, традиционно закрепляемые за мужчиной. Пока Глеб борется за революцию, Даша должна строить новый мир, организовывать свою жизнь с учетом иного времени, в котором прежнему укладу нет места. Ребенок Даши воспитывается в детдоме, символизирующем идею «общих» детей, ибо прежнее пространство дома-семьи разрушено, люди в буквальном смысле оказались на улицах, площадях. Дети в романе – обитатели будущего, им предстоит жить в светлом времени, ради которого ведут борьбу родители. Однако автор отнюдь не уверен в праведности выбора героини, тепло души, которое она растрчивает на внешний мир, не освобождает его от бед, Даша не спасает даже собственного ребенка, ее трагический опыт и корректируется опытом других героинь.

Даше противопоставлена Полина Мехова, «женщина в кудрях» с заливающим смехом и искорками в бровях. Два женских персонажа разнятся по признаку возможности укрощения стихийности натуры, женской природы как таковой. Полина явно уступает Даше в стойкости, уверенности, идеологической подкованности. Она постоянно спотыкается, ее движения лишены уверенности, кудри (символ вечной женственности) мешают: «Поля тряхнула кудрями и запуталась ими в лапчатой ветке» [7, с. 392]. Альтернативным по отношению к главной героине персонажем является и Мотя, устройство жизни которой отсылает к традиционной патриархальной семье. Она стремится выполнять функции жены и матери, служить мужу, дому. Мотя находит выход из бесчеловечной истории в реализации исконной женской миссии, однако автор подчеркивает, семья стала возможна только после начала борьбы за восстановление завода – символа нового мироздания.

Смерть дочери Даши делает неоднозначным финал романа, так как «отношение к жизни, возникшей стихийно в мире борьбы и созидания, отношение к младенцу – важнейшая сюжетная (романная) коллизия в произведениях 1920–1930-х гг., где детскими страданиями и, напротив, спасением ребенка, проверяется и проявляется идея нового гуманизма» [6]. Смерть детей обесмысливает принесенные Революции жертвы. Об этом пишет А. Платонов в повести «Котлован» (1930).

К уже означенной парадигме женских характеров можно отнести и героиню повести «Виринея»

Л. Сейфуллиной (1925), комиссара из пьесы В. Вишневского «Оптимистическая трагедия» (1933), ряд женских персонажей Н. Островского. Несколько особняком на фоне развивающейся советской литературы стоит произведение А. Толстого «Гадюка» (1928). Последний, как автор, сформированный иной эпохой, не по времени трезво оценивает попытки создания «нового» человека, лишённого обычных чувств и радостей.

Повесть соответствует популярному в то время сюжету перековки, согласно которому идеологически незрелый герой перевоспитывается под действием чуткого наставника, становится «правильным» с точки зрения идеологии социализма. В повести учителем Ольги является Емельянов, смерть которого – переломный момент в ее судьбе. Следующим испытанием для женщины становится возвращение к судьбе простых обывателей времен нэпа, где уже нет места сражениям; чтобы выжить, необходимо освоить новый язык повседневности. С этой задачей героиня и не справляется, пространство коммуналки оказывается для нее слишком мелким, страшным в своей обыденности. Корни трагедии, когда героиня в упор расстреливает соседей по коммунальной квартире, «есть прямое следствие тех катастрофических для многих индивидуумов исторических метаморфоз (в том числе и гендерных), ломки представлений о сексуальности, а также неумения, неготовности женщины к самоидентификации и к повышению самооценки» [8].

Таким образом, в период, когда В. Гроссман входит в литературу, здесь уже существуют устойчивые образы «положительных» героинь, подспудно намечены и основные проблемы, связанные с трансформацией гендерных отношений. Действие в рассказе происходит в родном городе писателя – Бердичеве – во время Гражданской войны, борьбы с белополяками. Автор, создающий рассказ в 1934 г., словно проверяет прежние установки аскетического бытия. Героиня – комиссар Вавилова (писатель ни разу не называет ее по имени) получает отпуск по беременности и вынуждена остаться в доме Хайма Тутера, у которого жена и семеро детей.

Она – человек новой формации, «вроде и не баба, с маузером ходит, в кожаных брюках, батальон сколько раз в атаку водила...» [9, с. 7]. Принадлежность героини к мужскому миру выражена прежде всего через одежду – кожаные брюки, гимнастерку, толстую куртку – костюм, за которым можно спрятать не только тело, но и «сердце». Однако переодевание не может изменить законы онтологии, природы: «Что ты думаешь, – отвечал Магазилик, – если женщина одевает кожаные штаны, она от этого становится мужчиной» [9, с. 17]. Мужской костюм – не более чем маскарад;

отказавшись от него, героиня возвращается к своей подлинной сущности. Искусственность образа новой богатырки профанирует все пространство борьбы. Женщина по самой своей природе призвана дарить, а не уничтожать жизнь, она самодостаточна как отдельное государство, именно поэтому все революционные доктрины «женский вопрос» рассматривали в качестве определяющего.

В рассказе отчетливо разведены мир семьи и мир борьбы, государства; вплоть до финала повествования автор старается доказать непобедимость законов жизни: как бы ни старалась Вавилова извести младенца, он появляется на свет вопреки всему: «Она боролась с ним честно, упорно, много месяцев: тяжело прыгала с лошади, молчаливая, яростная на субботниках в городах, ворочала многопудовые сосновые плахи, пила в деревнях травы и настойки, извела столько йода в полковой аптеке...» [9, с. 9]. Интересно, что к самому процессу родов мужчины-бойцы относятся как к чему-то стыдному, греховному: «Они вместе осудили Вавилону и вообще всех женщин, сказали несколько похабств, посмеялись» [9, с. 8].

Подчеркнутая безытнность Вавиловой оттенена детальным описанием семьи Хаима, где дети поименованы как «семь оборванных кудрявых ангелов». Само обращение к символике ангела свидетельствует избранность пределов дома, ценности которого значимы для автора. Описание жилища Тутера отмечено переизбытком вещей, животных, звуков, запахов – это «жилье человека», здесь присутствует указание на историю еврейского рода, когда человек понимает свое место в вечной цепи предков и потомков. Рядом живут старуха и дети, символизирующие вечность, непрекращающийся круг рождения и смерти. В противовес родовому единству в тексте рисуется единство во имя дела Революции – воинство, скрепленное общей кровью, пролитой в сражениях, соратники комиссара признаются: «...у нас мордочка в крови...» [9, с. 18].

В рассказе мир семьи и войны не только противопоставлены, но и параллельны, структурно схожи, «зеркальны». Возлюбленный комиссара сравнивается с Хаимом, роды названы сражением. Образ командарма в сознании Вавиловой возникает при появлении акушерки Розалии Самойловны, образуя еще одну параллель: «Он тоже был коренастый, краснолицый, сварливый...» [9, с. 14]. Два мира сталкиваются вокруг Вавиловой и внутри нее. С одной стороны, она – боец, товарищ, с другой – в комиссаре не стерты женские черты, «бабы»: «рыхло, по-бабы, вскрикнула Вавилова», «добрался через толстую кожу куртки, сукно гимнастерки до ее бабьего сердца».

По сути, рассказ повествует об отношении Вавиловой (как человека вообще) к жизни и смерти,

все основные события связаны с переходом границы между миром семьи и войны, что отмечено символикой чисел: героиня получает отпуск на 40 дней – столько душа умершего плутает по земле перед тем, как предстать перед Высшим судом. Переступая порог (границу) дома Тутера, комиссар «спрятала шинель, папаху, сапоги» [9, с. 11], и, возвратившись домой, хозяин увидел «большую женщину в просторном платье, в туфлях-шлепанцах на босу ногу, с головой, повязанной пестрой косынкой» [9, с. 11]. Перевоплощение героини символизируется сменой атрибутики. Вместо шинели как элемента мужского костюма появляется платье, папаху заменяет пестрая косынка, сапоги – туфли-шлепанцы. Военная одежда максимально закрыта и объемна. Внутри семейного пространства одежда приобретает черты открытости, мягкости, символизируя возвращение человека к его естеству. Несмотря на муки, рождение ребенка несет Вавиловой успокоение. Она сбрасывает с себя панцирь мужского костюма, ощущая радость и верность материнского долга: «На третий день после родов Вавилова встала с постели. Она чувствовала, как быстро возвращаются к ней силы, она много ходила, помогала Бэйле по хозяйству» [9, с. 17].

Параллельно линии главной героини в тексте разворачивается линия Бэйлы. Б. Сарнов указывает на полифонию женских голосов: «Эти две героические темы образуют своего рода контрапункт, полифоническое сочетание разных, несхожих между собой мелодий, сливающихся в некое гармоническое целое. И именно вот эта полифония несет в себе едва ли не главное обаяние и главную примету художественной подлинности этого раннего гроссмановского рассказа» [10]. Бэйла – своеобразный «двойник» Вавиловой, «солдат», сражающийся на ином фронте, в мире жестокости и насилия она отстаивает частные ценности, от которых вынужденно отрекалась комиссар: «Бэйла, как старый солдат, рассказывала молодому новобранцу о великих муках и радостях родов» [9, с. 12], Бэйла «победно крикнула».

Именно принцип «зеркальности», используемый автором при построении женских образов, позволяет увидеть в фигуре Вавиловой богородичные черты. Богородица с младенцем на руках в христианской культуре почитается Праматерью человеческой. На близость фигуры Бэйлы идеалу Богородицы указывает и ссылка на ангельскую природу детей, сам дом обретает черты ковчега, где от потрясений немилосердной истории спасаются люди и твари. Интересно, что характеристики пестроты, яркости, обилия запахов, голосов сближают пространства дома и базара как естественные, связанные с миром «ветхого Адама». В судьбе Вавиловой, видимо, и исследуется перспектива прео-

бражения прежнего человечества в «новое», прошедшее горнило Революции.

Роль ребенка в рассказе прочитывается через код Христа. Он появляется неожиданным, обречен на судьбу сироты, сравнивается со свечей – древним символом человеческой души и Христа: он – как «тоненькая, согнувшаяся свечка, прикрепленная Бэйлой над краем шкафа» [9, с. 16]. Недетские выражения «то печали, то гнева, то улыбки» на лице младенца символизируют знание судьбы. Важно, что до рождения сына комиссар была в раздоре с Богом: «Вавилова, ошалев от боли, в последних родовых схватках сражалась с богом, с проклятой женской долей» [9, с. 15], после появления младенца на нее снисходит «благодать слез», почитаемая в агиографии символом откровения, смирения пред высшим законом [11]. В этом контексте война как таковая есть преступление перед Спасителем, принесшим людям прощение, защитившим жизнь. Образы комиссаров, у которых «мордочки в крови», – реплика в сторону Пилата.

Упорядоченный мир воинов, передвигающихся только строем, – мир трагического маскарада, молчания, пустоты, пронизанный предчувствием смерти. Тема смерти заявлена эпизодом, в котором описывается Тот, «печальный, всегда молчаливый» – отец сына Вавиловой: «...он вбежал первым на страшный своей простотой деревянный мосток, как стрекотнул пулеметом поляк, – и его словно не стало: пустая шинель всплеснула руками и, упав, свесилась над ручьем» [9, с. 9]. Мост – символ перехода, связи миров: прошлого и будущего, живых и мертвых. В мыслях Вавиловой соратники от нее постоянно уходят. Сначала Тот, потом «батальон ушел куда-то далеко-далеко, в розовый коридор рассвета меж мокрых стогов сена» [9, с. 13]. Коридор-проход близок по семантике к мосту (такой же проводник между мирами).

В рассказе значима и связь Вавиловой с конями, реализуемая в различных аспектах. Ей часто мерещатся лошади, ржание, топот копыт, сама она скачет на коне, сражаясь с неприятелем. Сын «стучит копытцами» в ее животе. Героиня ожидала, что ребенок у нее родится «веснучатый, курносый, с вихрастой рыжей головой» [9, с. 16]. Важно, что топот копыт в тексте почти всегда символизирует приближение смерти, рыжий цвет коня – указание на всадника Апокалипсиса: «И когда он снял вторую печать, я слышал второе животное, говорящее: иди и смотри. И вышел другой конь, рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч» [12]. На «пьяном жеребчике» Вавилова перескакивает через тело погибшего возлюбленного, накануне нападения на поселение поляков слышно ржание лошадей.

Знаком смерти отмечен и враг Вавиловой – нападающий белополяк: «...начальник, радуясь смирению навзничь лежащего, побежденного города, пьяно закричит, бахнет из револьвера в жерло тишины, подымет лошадь на дыбы. И тогда со всех сторон польются пехотные и конные части, по домам забегают пыльные, уставшие люди...» [9, с. 20]. Конь, поднятый на дыбы, отсылка к Медному всаднику, устойчивому знаку государственной воли, требующей от человека «отдачи себя в дар». Интересно, что время безвластия Туттер называет лучшим временем для человека: «...это самое лучшее время для людей: одна власть ушла, другая не пришла. Ни тебе реквизиций, ни тебе контрибуций, ни тебе погромов» [9, с. 20].

В финале рассказа героиня, уже решившая дождаться итога сражения в доме, вместе с сыном, внезапно уходит за последним отрядом. Вряд ли сцена может рассматриваться как доказательство внутренней неизменности персонажа. Скорее, напротив, став матерью, Вавилова не может оставить обреченных на гибель юнцов, что «одеты в белые холщовые брюки и гимнастерки» [9, с. 22]. Белые одежды – устойчивый символ невинности и жертвы. Фактически, как и Даша Чумалова, комиссар пытается спасти мир, закрыть собой обреченных, жертвуя собственным ребенком. Не случайно она не возглавляет отряд, а идет ему вослед.

С этой идеей плохо соотносится сцена митинга, о котором вспоминает Вавилова, образ Ленина, воссозданный по схеме Бога: «...несколько тысяч рабочих-добровольцев, идущих на фронт, сгрудились вокруг наскоро сколоченного деревянного помоста. Лысый человек, размахивая кепкой, говорил им речь. Вавилова стояла совсем близко от него. Она так волновалась, что не могла разобрать половины тех слов, которые говорил человек ясным, слегка картавым голосом. Стоявшие рядом с ней люди слушали, тяжело дыша. Старик в ватнике отчего-то плакал» [9, с. 22]. Восхищение заключительным решением комиссара, переданное словами Туттера: «Это настоящие люди, Бэйла. А мы разве люди? Мы навоз» [9, с. 22], скорее признание жертвенности избранного женщиной пути, чем праведности идеи Революции. Само войско движется в сторону Лысой горы, ассоциирующейся с местом шабаша. Видимо, автор сознательно прибегает к официальной символике в итоге повествования, тем самым обеспечивая возможность публикации текста.

Подчеркнем, «зеркальный» принцип, важный в построении системы героев, позволил художнику уйти от прямолинейных выводов и оценок. Обилие символики расширяет контекст повествования, образ комиссара Вавиловой усложняется, частная история сопрягается с историей человечества.

Женщина осознается связующим звеном между мирами, отсюда и видимая противоречивость оценок, связанная с положением «на границе». Автор, еще не отступившийся от советских идеалов, доказательством чего служит его раннее творчество в целом, делает попытку примирить гуманистические

ценности и Революцию, служение жизни и идею коммунизма, в самой сердцевине которой заложен мироотрицающий пафос, что и делает миссию невыполнимой. Сорок дней, данные Вавиловой для рождения сына, не приводят к воскрешению ее души, героиня идет в направлении к шабашу.

Список литературы

1. Федотова С. Три концепции человека в литературе Серебряного века // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2005. Вып. 6 (50). С. 32–38.
2. Паперный В. Культура два. М.: Новое лит. обозр., 1996. 408 с.
3. Гольдштейн А. Расставание с нарциссом. М.: Новое лит. обозр., 1997. 445 с.
4. Пильняк Б. Голый год. Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1979. 704 с.
5. Белая Г. Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М.: Советский писатель, 1989. 624 с.
6. Ковтун Н. Дети как проверка социального самоопределения женщины в романе Ф. Гладкова «Цемент» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог: сб. науч. ст. Томск: ТГУ, 2008. № 9. С. 21–38.
7. Гладков Ф. Цемент // Гладков Ф. Собр. соч. в 5 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. 256 с.
8. Трофимова Е. «Война и мир» Ольги Зотовой. Гендерная проблематика в повести А. Толстого «Гадюка» // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: эпоха модернизма. М.: Ладомир, 2008. С. 337–353.
9. Гроссман В. В городе Бердичеве. М.: Советский писатель, 1962. 204 с.
10. Бергман Б. И. Читатель жития // Художественный язык Средневековья. М., 1982.
11. Сарнов Б. Контрапункт. URL: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/169/sarnov.html>
12. Апокалипсис святого Иоанна Богослова. Толкование. Сборник святоотеческих и богословских истолкований. Составил М. Барсов. Свято-Троицкая Лавра, 1999.

Дёгтева В. В., аспирант.

Сибирский федеральный университет.

Пр. Свободный, 82 а, Красноярск, Россия, 660028.

E-mail: degteva_90@mail.ru

Материал поступил в редакцию 01.12.2011.

V. V. Degteva

THE IMAGE OF THE WOMAN-COMMISSIONER IN V. GROSSMAN'S STORY "IN THE CITY OF BERDICHEV" (THE LITERARY CONTEXT AND FEATURES OF REALIZATION)

The poetics of an image of the woman and functioning of it in narration is considered in the article. For understanding of the nature of the image in the article the wide cultural-historical context of the theme is given, the review of some key texts designing the image of the woman in a same key with V. Grossman is resulted. The chosen story is representative for early creativity of the writer; the analysis of a key image of the given product gives the fullest representation about author's outlook of this period.

Key words: *Vasily Grossman, the female commissioner, the house, a family, revolution.*

Siberian Federal University.

Pr. Svobodny, 82 a, Krasnoyarsk, Russia, 660028.

E-mail: degteva_90@mail.ru