

Л. Ржевский

Творец и подвиг



Л. Ржевский

Творец и подвиг

*Очерки по творчеству
Александра Солженицына*

ПОСЕВ

© Possev-Verlag, V. Gorachek K. G., 1972
Frankfurt/Main
Printed in Germany

ТВОРЕЦ И ПОДВИГ

Творец всегда изображается в творении и часто против воли своей.

Н. Карамзин

Наша способность к подвигу, то есть к поступку чрезвычайному для сил единичного человека, отчасти создается нашей волей, отчасти же, видимо, уже при рождении заложена или не заложена в нас.

А. Солженицын

1

Около лекционного зала подслушанный разговор:

- О чем бишь лекция?
- Творчество Солженицына.
- Неправильная тема!
- Почему неправильная?
- Надо бы: «Подвиг Солженицына».
- Вы так думаете?

— Все так думают! Кругом страх и низость, а он один на такое отважился. Провозгласить совесть, правду, непримиримость ко всякому людоедству — разве ж не подвиг!?

Кажется, это верно: «совесть», «правда», «непримиримость» — это провозглашение у Солженицына одновременно и творческое и подвижническое. Авторское его самосознание лежит где-то на линии пушкинского «Пророка». «...свою писательскую задачу, — пишет он в письме IV съезду писателей СССР, — я выполняю при всех обстоятель-

ствах, и из могилы еще успешнее и неоспоримее, чем живой».

Вспоминается Достоевский. Как вдохновенно и как «обращенно к себе» читал он пушкинское: «Глаголом жгит сердца людей»; как любил одно стихотворение Огарева, кончающееся пожеланием:

Чтоб вышла мне по воле рока
И жизнь, и скорбь, и смерть пророка.

Перед нами — исконная традиция русской литературы, — той, которую Томас Манн назвал когда-то «святой» за глубокий гуманизм, воплощенный в творческом слове писателя — властителя дум.

Один из скандинавских исследователей творчества Солженицына, Пэр Эгиль Хегге, пишет по поводу романа «Август четырнадцатого»:

«Солженицын хочет, чтобы его произведение стало известно, так как, согласно русской литературной традиции, считает, что народу необходимо слово писателя, — представление, которое разделяется большинством советских лояльных авторов. Эта твердая, как камень, вера в задачи литературы нам, скандинавам, сегодня чужда — для нас она старомодна и, во всяком случае, принадлежит минувшему столетию»¹.

Примем на веру, что современный скандинавский читатель уже не в силах представить себе нового Ибсена или Стриндберга в качестве властителя своих дум, что вера в задачи литературы ему действительно кажется старомодной, но — как за пределами Скандинавии? Неужели книги Д. Джойса и Сартра, Хемингуэя и Т. Элиота так-таки и не волновали, и не направляли читательские умы, не ставили перед ними никаких вопросов?..

¹ Per Egil Hegge. «Svenska Dagbladet», 28. 6. 1971.

Имея в виду существо не одной лишь русской литературы, но творческого слова вообще, Чехов, столь близкий нашей современности и столь объективный художник, писал в одном из своих писем к А. Суворину:

«...писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром приходила и тревожила воображение».

И из другого письма, ему же:

«Кто искренне думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как и короле, ... тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука».

Другое, не полемическое, но просто пояснительное замечание к статье Хегге:

Солженицын не продолжил, но возродил гуманистические традиции русской литературы, угасшие в послеоктябрьский период ее существования.

Об этом надо сказать подробнее.



Среди крохотных рассказов Солженицына есть один, озаглавленный «Прах поэта».

Речь идет о могиле поэта Якова Полонского, который велел похоронить себя на монастырском кладбище, расположенном у высокого берега Оки. Позже это кладбище оказалось в зоне одного из сталинских каторжных лагерей.

Лагерный надзиратель объясняет посетителям:

— Монастырь тут был, в мире второй. Первый в Риме, кажется, а в Москве — уже третий. Когда детская колония здесь была, так мальчишки, они не разбираются, все стены изгадили, иконы побили. А потом колхоз купил обе церкви за сорок тысяч рублей — на кирпичи, хотел шестирядный коровник строить... Под церковью склеп открылся, архиерей лежал, сам — череп, а мантия цела. Вдвоем мы ту мантию рвали, порвать не могли¹.

Совпадение ли, символика ли, что именно Яков Полонский написал в 1871 году в альбом Елены Андреевны Штакеншнейдер, дочери архитектора, в доме которой собирались свободомыслящие того времени, стихотворение о миссионерском назначении писателя в стране:

Писатель — если только он
Волна, а океан — Россия,
Не может быть не возмущен,
Когда возмущена стихия.

Писатель, если только он
Есть нерв великого народа,
Не может быть не поражен,
Когда поражена свобода.

Позже, последовавшие за первой русской революцией правительственные жестокости не раз вызывали возмущенные творческие отклики.

В 1906 году, сперва за границей, в переводах, а потом в «Круге чтения» появляется рассказ Льва Толстого «Божеское и человеческое» — о казни студента Светлогуба, несправедливо обвиненного

¹ Александр Солженицын. Собрание сочинений в шести томах. «Посев», 1969-1970. т. 5, стр. 223-224. Все указания на том и страницы в дальнейшем — по этому изданию.

в террористической деятельности. Два года спустя — толстовское же «Не могу молчать» и вдохновленный им «Рассказ о семи повешенных» Леонида Андреева. «Чувствую, что сейчас голосу настоящего нет, а хочется крикнуть: не вешай, сволочь!» — пишет он Горькому.

Статус русской литературы этой поры между двух революций был уже статусом независимости.

Октябрь 17-го этот статус нарушил. В двадцатые пореволюционные годы осуществлялось покорение самого представления о независимости литературного творчества. «20-ые годы, — читаем в 'Истории русской советской литературы', — это ... период напряженной борьбы со всеми противостоящими ей антисоветскими течениями за общее основное творческое русло, — утверждение метода социалистического реализма как основного метода советской литературы»¹.

Под напором этого «утверждения» глохли самые яркие протестующие голоса:

«Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью», — писал Виктор Шкловский².

Настоящие писатели, утверждал Евгений Замятин, — всегда «безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари». И заключал свою боязнь за судьбы творческого слова крылатой фразой: «У русской литературы есть одно только будущее — ее прошлое»³.

Б. Пастернак считал, что итоги ликвидации творческой свободы сказались уже к концу двадцатых годов. В своем «Автобиографическом очерке» он пишет:

¹ Т. 1. М., 1958, стр. 12-13.

² Журнал «Искусство коммуны» № 17, 1919.

³ Альманах «Дом искусств», 1, Птб., 1921.

«В последние годы жизни Маяковского, когда не стало поэзии ничьей, ни его собственной, ни кого бы то ни было другого, когда повесился Есенин, когда, скажем проще, прекратилась литература...»¹.

Выделенное разрядкой редакция «Нового мира» выбросила из текста очерка.

Утвержденный к началу тридцатых годов «социалистический реализм» был прежде всего скрытой формулой запрещения реализма критического с его беспощадностью к несправедливости и его традиционным человеколюбием. Огромный перечень тем и раскрытий, охватывающий самые разнообразные области человеческой жизни и выражения человеческого духа, оказался «табу» для советских писателей 30-х - 40-х годов, и нарушить это табу значило бы выступить против единственно допустимой и обязательной в СССР идеологии и полицейских норм послушания.

Ненарушение гарантировалось террором, в страхе перед которым «милость к павшим» не призывал никто и никто не осмеливался написать новый «Рассказ о семи повешенных» или крикнуть, хотя бы в частном письме: «Не вешай, сволочь!», несмотря на то, что казнимые исчислялись, вероятно, сотнями тысяч.

Миссионерское самосознание писателя в его отношении к стране и праву заглохло. «Пророк» молчал. Унифицированная совесть Союза советских писателей безмолствовала, когда вырывали на казнь или ссылку одного за другим его членов. «Мы узнали после 20-го съезда партии, что их было более шестисот — ни в чем не виноватых

¹ «Новый мир» № 1, 1967, стр. 231. Ср.: Борис Пастернак, Проза 1915-1958. Изд. University of Michigan Press, 1961, т. 2, стр. 43-44.

писателей, когда Союз послушно отдал их тюремно-лагерной судьбе», — писал IV писательскому съезду А. Солженицын.

С тем переключением поэтического высказывания в ассоциативный подтекст, которое было ему свойственно, Б. Пастернак в 1931 году так выразил эту контрверзу молчания и протеста:

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

А тридцать с чем-то лет спустя это — несколько уже иначе — выскажет один из персонажей Солженицына:

...большой писатель в стране — это ... как бы второе правительство. И поэтому никакой режим никогда не любил больших писателей, а только маленьких.
(4, 503)

Большой писатель Александр Солженицын тоже не любим правительством своей страны, потому что воскресил утраченную традицию «Пророка», потому что, как пишет один из зарубежных обозревателей его творчества, первый и единственный «вернул нашу литературу к ее необыкновенному правдолюбию и к вечным русским этическим темам»¹.

2

Задачи писателя «касаются тайн человеческого сердца и совести, столкновения жизни и смерти ... и тех законов протяженного человечества, кото-

¹ Роман Гуль, «Читая 'Август четырнадцатого'». «Новый журнал» № 104, 1971.

рые зародились в незапамятной глубине тысячелетий и прекратятся лишь тогда, когда погаснет солнце», — говорил Солженицын на заседании секретариата Союза писателей. (6, 53)

Тема совести — этой, фигурально выражаясь, спящей красавицы послеоктябрьской литературы — зазвучала в его творениях щедро и многоголосно.

Совестлив и внутренне благообразен Иван Денисович, который и в великой нужде «на лапу» (то есть взятки. — Л. Р.) «никому не давал и не брал ни от кого и в лагере не научился».

«Слушайте, а я знаете иногда что думаю? — говорит в пьесе «Олень и шалашовка» лагерник Немов своей собеседнице. — Может быть, шкура наша всё-таки не самое дорогое, что у нас есть?»

Люба (очень внимательно). А — что же?

Немов. Да в лагере как-то сказать неудобно... Может быть, всё-таки ... совесть?

Люба (пристально смотрит). Вы — думаете?.. (5, 84)

Об органичности совести для человеческого сознания спорят и герои другой пьесы Солженицына «Свеча на ветру», Алекс и Филипп:

Алекс. ...Жизнь — одна. Но и еще что-то у нас одно. И тоже второй раз не дается.

.
Филипп. Э-э, братишка, скажи что-нибудь покрепче. Совесть? — слишком не-ма-те-ри-альна, чтоб ей жить в двадцатом веке. ... Совесть — чувство факкультативное. (5, 159)

«...чем ниже я опускался в нечеловечески-жестокый мир, — тем, странным образом, я чутье прислушивался к немногим, кто и там призывает к совести», — говорит автобиографический герой романа «В круге первом» Нержин. И голосом совести решает свои отношения с влюбленной в него

Симочкой, отказываясь от ее любви после неожиданного и, вероятно, последнего свиданья с женой:

«Она (жена. — Л. Р.) не будет меня ждать? Пусть не ждет! Пусть я умру в красноярской тайге никому не нужным. Но, умирая, знать, что ты не подлец, это ведь тоже удовлетворение». (4, 716)

Солженицын показывает пробуждение совести даже и в тех условиях, которыми она в душе человека, казалось бы, надежно усыплена. Один из самых молодых узников «шарашки», в том же романе, Руська Доронин, вряд ли из одного только молодечества становится «двойником», выдав товарищам по заключению всех местных завербованных МГБ стукачей.

Пробуждение совести в душе молодого и блестящего дипломата Иннокентия Володина составляет сюжетный стержень романа «В круге первом». Что не только жизнь, но и совесть тоже дается один только раз — это заключение Володина повторяет приведенную выше реплику Алекса из пьесы «Свеча на ветру» и становится заголовком 55-ой главки романа.

И когда в разговоре об авторах, которые похожи на следователей, ведущих некий непрерывный допрос, писатель-лауреат Галахов спрашивает Володина, свояка: «— Значит, они напоминают нашу совесть?» «— Читая ваши журналы, я бы сказал: не всегда», — отвечает Володин.

«Я знаю в жизни только два действительных несчастья: угрызения совести и болезнь», — говорил Лев Толстой.

Угрызения совести, однако, представляются Солженицыну (впрочем, и самому Толстому-художнику) также и осуществлением блага — как «последняя остающаяся у преступника добродетель» (Вольтер), ведущая к покаянию и, значит, очищению души.

Прошлое мучит Рубина — самого, вероятно, одаренного из интеллигентов «шарашки» («В круге первом»), оставшегося коммунистом и в заключении: он когда-то помогал коллективизации — расправам с непокорными, смерти и голоду на селе.

«Я — баб много разорил. С детьми бросал. Плакали...» — сокрушается уже в преддверии смерти Ефрем Поддубев, заболевший раком языка.

Совесть и справедливость — понятия сопряженные. «Что дороже всего в мире? Оказывается: сознавать, что ты не участвуешь в несправедливостях», — повторяет про себя последовавший за голосом совести Володин. По Толстому, совесть есть «память общества, усвояемая отдельным лицом». Иначе — некая норма, регулирующая общую и частную жизнь.

В солженицынском «Ответе трем студентам» всё это уточняется следующим образом: Справедливость «совсем не релятивна, как и совесть. Она, собственно, и есть совесть, но не личная, а всего человечества сразу. Тот, кто ясно слышит голос собственной совести, тот обычно слышит и ее голос». (5, 269)

Нарушению этой справедливости как коллективного чувства посвящен наиболее публицистический рассказ Солженицына «Для пользы дела».

“The Writer as Russia’s Conscience” — «Писатель как совесть России» — озаглавил свою статью о Солженицыне литературовед Аркадий Белинков¹.

Совесть современной русской литературы — во всяком случае!



Как сказал на обсуждении «Ракового корпуса» в московской писательской организации 16 ноября

¹ «Тайм», 27 сентября 1968.

1966 года Вениамин Каверин, для Солженицына характерны «две драгоценных черты — внутренняя свобода и могучее стремление к правде». (6, 159)

Это повторил на том же обсуждении Ю. Карякин: «В записках Достоевского», — напомнил он, — «есть слова: что было бы, если бы Толстой соврал, если бы Гончаров соврал? Какая это была бы безнравственность, если и эти лгут. Извините за невольный каламбур, — но Солженицын не солжет».



Провозглашателю правдивости творческого слова нельзя было не считаться с тем, что в 30-ые-40-ые годы само понятие п р а в д ы подвергалось специфическому переосмысливанию, нацеленному прежде всего на преодоление традиций критического реализма. На смену последнему пришла обязательная ориентация пишущего на то, способствует или не способствует его произведение «коммунистическому воспитанию масс», — ориентация, названная «методом социалистического реализма».

Хорошо сказал об этой смене один большой эмигрантский поэт:

Ведь для того же социалистический
И существует реализм,
Чтобы никто не мог реалистически
Изображать социализм.

Развенчанием критического реализма и традиционного толкования «правды» занималась, например, писательница Анна Караваева. В статье «О самом дорогом человеке» (Иосифе Сталине. — Л. Р.), помещенной в 12-ой книге «Нового мира» за 1949 год, она писала:

«Критический реализм, возникший как метод отражения тяжелой дореволюционной действительности, оставил в наследство традицию изображения страдания». ... «Писатели находили правду жизни большею частью по негативному признаку: что плохо, то и правда». ... «Где правда? выдвинуть на передовую линию повествования нерадивого колхозника или отсталого рабочего, или главные нити действия и осмысливания всех событий дать в руки того героя, который побуждает людей идти с народом? (то есть с партией. — Л. Р.). Конечно, второе и есть настоящая правда».

Вывод вряд ли нуждается в комментариях, но сближение «правдивости» и «партийности» было постоянной и неперменной тенденцией того времени. «Не может быть художественным неправдивое, непартийное произведение», — писала «Литературная газета».

В искусственной размытости нового употребления полярные прежде понятия «правда» и «ложь» начинали сближаться и совпадать.

Именно такое сближение имел, вероятно, в виду один из участников упомянутого выше обсуждения солженицынской повести, И. Винниченко, приведя услышанное им где-то выражение: *в р а т ь п р а в д у*. Солженицын — «писатель, который органически не может 'врать правду'», — сказал он.

В романе «В круге первом» Солженицын дает живую иллюстрацию писательского метода, построенного на уменьи «врать правду». Один из заключенных «шарашки», инженер Хоробров, томась в бездействии субботнего вечера (был тот самый декабрь 1949 года, когда появилась цитируемая выше статья о «правде» А. Караваевой), тщетно ищет книгу для чтения:

«...книги в кучке были художественные, но читать их Хороброву было мерзко. Одна была — боевик «Далеко от нас», которой зачитывались сейчас на воле. Но сколько-то прочтя, Хоробров почувствовал, что его мутит. Эта книга была — пирог без начинки, яйцо с вытекшим содержимым, чучело от убитой птицы: в ней говорилось о строительстве руками зэков, о лагерях, — но нигде не названы были лагеря и не сказано, что это — зэки, что им дают пайку и сажают в карцер, а подменили их комсомольцами, хорошо одетыми, хорошо обутыми и очень воодушевленными. И тут же чувствовалось опытному читателю, что сам автор знает, видел, трогал правду, может быть даже — был в лагере оперуполномоченным, но с холоднo-стеклянными глазами л ж ё т». (3, 234)

Подлинное заглавие книги, о которой идет речь, — «Далеко от Москвы». Автору ее, Василию Ажаеву, выдали за нее сталинскую премию первой степени. Он был действительно чем-то вроде администратора-надсмотрщика в одном из сталинских лагерей и каторжный труд заключенных по прокладке зимою в тайге нефтепровода представил как массовый энтузиазм социалистического строительства¹.

Солженицын в том же романе рассматривает само существо творческого процесса, скованного самооглядкой писателя на цензурный запрет, в итоге которой лучшие авторские замыслы и находки корчатся и погибают под пером еще в зародыше. Его писатель-лауреат Галахов угнетен тем, что «пьесы его, рассказы его и его роман умерли

¹ В 1950 году автор этого очерка поместил в еженедельнике «Посев» (Германия), статью «Надсмотрщики», перепечатанную потом и ньюйоркским «Новым русским словом» и раскрывающую «переодевание».

на его глазах прежде, чем автор дожил до тридцати семи лет»... «слава была, а бессмертия не было»...

Есть много сходств и совпадений, позволяющих предположить, что прототипом Галахова был Константин Симонов — писатель многостороннего дарования, ощутимо снижаемого партийностью «метода». В сборнике «День поэзии» 1956 года — первом и последнем действительно «оттепельном» сборнике этого типа — была помещена такая эпиграмма на Симонова:

Всеизвестен, многогранен,
Заспектаклен, зазкранен,
И весом,

и многосвязен

И при сем —

однообразен.

Рассказанная Солженицыным история Галахова как бы раскрывает природу такого однообразия: «...многой правды нельзя было написать». Может быть — в будущем. А пока «следовало писать хоть ту четвертую, восьмую, шестнадцатую, ту, черт ее подери, тридцать вторую часть (правды. — Л. Р.), которую можно было! — потому что лучше немножечко, чем ничего». (4, 505-506)

Но что же происходило с творческим вдохновением писателя на уровне этой тридцать второй части правды?

«Начиная новую большую вещь, всякий раз он вспыхивал, клялся себе и друзьям, что теперь никому не уступит, что теперь-то напишет настоящую книгу. С увлечением садился он за первые страницы. Но очень скоро замечал, что пишет не один — что перед ним всплыл и всё ясней маячит в воздухе образ того, для кого он пишет, чьими

глазами он невольно перечитывает каждый только что написанный абзац. И этот Тот был не Читатель — брат, друг и сверстник читатель, не критик вообще, — а почему-то всегда прославленный главный критик Жабов.

... И так абзац за абзацем, стараясь угадать контр-аргументы Жабова и приноровиться к ним, Галахов быстро ослабевал выписывать углы, и книга сама малодушно обкатывалась, ложилась податливыми кольцами.

И, уже зайдя за половину, видел Галахов, что книгу ему подменили, опять она не получилась». (3, 506-507)



Драгоценная черта «внутренней свободы», отмеченная в Солженицыне В. Кавериньм, воплотилась не только в апологии совести, справедливости, правды и других достоинств человеческого духа, но и в непримиримости ко всем видам его — этого духа — порабощения. Провозглашению добра неизбежно сопутствует отрицание содома — обстоятельство, смущающее иногда иных критиков: обличение — не политика ли? Но у больших художников и на утверждение, и на отрицание есть право «творческой формы», тем большее, чем форма эта совершеннее, и пушкинское отношение к проблемам свободы и принуждения мы ищем не в «Хочу воспеть свободу миру, / На тронах поразить порок», но в «Медном всаднике».

Творческие формы непримиримости и обличения у Солженицына богаты и многообразны. Подробнее о них — в последующих очерках при обсуждении отдельных произведений, но некоторые градации их и примеры можно привести и сейчас:

а. «Старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее», — писал Чехов Л. А. Авиловой

по поводу ее литературных опытов. — «Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление».

Горе жертв террора часто и рассказывается Солженицыным в этом ключе по-чеховски эпического сообщения: трагические судьбы некоторых узников «шарашки» (инженера Потапова, например), четы Кадминых («Раковый корпус») и многих других приведены без какого-либо авторского «нажима». Именно благодаря внешне невозмутимой, простой и доверительной интонации рассказчика так зримы и так доходчивы картины и эпизоды первой солженицынской повести («Один день...»). Фронтового окружения, например:

«А было вот как: в феврале сорок второго года на Северо-Западном окружили их армию всю, и с самолетов им ничего жрать не бросали, а и самолетов тех не было. Дошли до того, что строгали копыта с лошадей околевающих, размахивали ту роговицу в воде и ели. И стрелять было нечем. И так их помалу немцы по лесам ловили и брали». (1, 52)

б. Непримиримость авторского «я» находит, разумеется, и непосредственное выражение в авторских оценках и комментариях, носящих иногда характер отступлений, взволнованных горячим отрицанием сталинизма, его преступлений — в минувшем, его отзвуков — в настоящем. «Это было так чрезмерно, так грубо, так через край — что только слоновье ухо могло здесь не слышать лжи!» — читаем в размышлениях автора-Нержина о чистках и процессах тридцатых годов («В круге первом»). И далее: «Неужели же люди не слышали?.. Русские писатели, смевшие вести свою родословную от Пушкина и Толстого, удручающе приторно хвалословили тирана. И русские композиторы, воспитанные на улице Герцена, толкаясь, совали к подножью свои угодливые песнопения». (3, 285)

То же взволнованное авторское отрицание — в

очерке «Пасхальный крестный ход», относящемся уже к нашему времени:

«Крестный ход без молящихся! Крестный ход без крестящихся! Крестный ход в шапках, с папирусами, с транзисторами на груди»... ..«Что ж будет из этих рожденных и выращенных главных наших миллионов? К чему просвещенные усилия и обнадеженные предвидения раздумчивых голов? Чего доброго ждем мы от нашего будущего?..» (5, 237)

в. Непримиримость выступает местами и в самой тональности повествования — авторской иронии и сарказме различных форм воплощения. Так, например, — в главке «Освобожденный секретарь» («В круге первом»), где рассказывается о некоем Степанове, которому надлежало соблюдать высокий идейный уровень работников «специальной тюрьмы» и охранять их от тлетворного влияния космополитизма и низкопоклонства перед Западом. Из выданной Степанову обкомом рекомендации узнаем о нем данные: «...социальное происхождение — из батраков, после революции — сельский милиционер, профессии не имеет, ... образование — 4 класса и двухгодичная партшкола, ... на партийной работе с 1923 года, колебаний в проведении линии партии не было, ... за границей не был, иностранных языков не знает, языков народностей СССР не знает, имеет контузию в голову, орден «Красной Звезды» и медаль «За победу в Отечественной войне над Германией». (4, 620-621)

Главка кончается строчками: «Еще то повышало его (Степанова. — Л. Р.) настроение, что купленный вчера розовоухий поросёнок очень охотно, не привередничая, кушал запарку и вечером и утром. Это давало надежду дешево и хорошо его откормить». (4, 630)

г. О сюжетных сатирических акцентах и

вставках типа «Князь-предатель» и «Улыбка Будды» — речь впереди.

д. Отчетлив подтекст обличения и непримиримости и в языке персонажей, их монологах и репликах различной экспрессии. В рассказе бригадира Тюрина, например, о том, как его, сына раскулаченного, выгнали из армии (1, 66-69); Костоглотова — о его невесте, оказавшейся, как и он, за проволоккой («...Вы сколько-нибудь представляете, — что ждет в лагере девушку, если она хороша собой? Если ее где-нибудь по дороге в воронке не изнасилуют блатные, — впрочем, они всегда успеют это сделать и в лагере, — в первый же вечер лагерные дармоеды, какие-нибудь кобели-нарядчики, пайкодатчики подстроят так, что ее поведут голую в баню мимо них»... (2, 192); или, в том же «Раковом корпусе» — в монологах Шулубина, — самых беспощадных, может быть, приговорах эпохе страха и полицейского мракобесия.

В диалогах-дискуссиях некоторых персонажей (Рубина и Сологодина, Костоглотова и Русанова, например) отрицание обязательного догматизма, партийного контроля над мыслью и словом достигает порой огромной выразительности.

е. Живым воплощением обличения и протеста оказываются сами образы-персонажи повествований. «Ух, как любил он прошибать эти лбы и доказывать справедливость — хоть эту маленькую, нищенскую, а все же справедливость! Хоть в этом отстаивании ощутить себя личностью», — читаем о Костоглотове. (2, 580). Непримируемость к тюремщикам делает таким запоминающимся образ инженера «шарашки» Бобынина. «Я вам нужен, а вы мне — нет!» — говорит он страшному Абакумову. — «Свободу вы у меня давно отняли, а вернуть ее не в ваших силах, ибо ее нет у вас самого». (3, 118)

В таком мощном творческом спектре выражено у Солженицына отрицание Зла. И так мужественно выражено! «Наша способность к подвигу, то есть к поступку чрезвычайному для сил единичного человека, отчасти создается нашей волей, отчасти же, видимо, уже при рождении заложена или не заложена в нас», — читаем в «В круге первом» строки, взятые эпиграфом к этому очерку. (4, 680)

И читателю хочется как можно полнее представить себе сам облик подвижника-автора, каким выступает этот облик из его книг; творческую и духовную стихию его мастерства, кредо, которое, фигурально выражаясь, начертал он на знамени русской литературы, так высоко поднят им над миром.

«Творец, — писал Карамзин, — всегда изображается в творении и часто против воли своей... Ты берешься за перо и хочешь быть автором: спроси же у самого себя, наедине, без свидетелей, искренно: каков я? ибо ты хочешь писать портрет души и сердца своего».

«В художественном произведении главное душа автора», — говорил Лев Толстой.

Увы! непосредственных контактов, которые проясняли бы творческий облик художника-Солженицына, мы лишены; редчайшие интервью дают не много. Впрочем, одно из них, взятое по первопутку известности А. Солженицына советским журналистом В. Бухановым, содержит несколько интересных абзацев: автору его еще не требовалось тогда остерегаться откровенности и лукавить. «Достаточно было одного месяца, — читаем в са-

мом начале этого интервью¹, чтобы имя провинциального учителя узнали в Москве и Владивостоке, в Париже и на зимовьях Антарктиды». И далее — впечатления от самой личности писателя:

«Его скрытность, его вежливая замкнутость просто потрясающи. Он не рассказывает о прошлом, не строит прогнозы на будущее. Он вообще говорит мало и только по надобности»... «Упорно, я бы сказал, с ожесточением он отстаивает свое право не говорить ничего о своей работе. — От писателя к читателю путь только через его книги, — повторил он мне (уж в какой раз) . . . У него личная неприязнь ко всякой огласке».

Эта «потрясающая» замкнутость, «неприязнь» не только к огласке, но, может быть, и к самому расспрашивающему, к которому у бывшего заключенного могло и не быть особенного доверия, — не одни лишь внешние или случайные черты. Они повторены почти у всех «ведущих» солженицынских персонажей, которых мы с большим или меньшим правом можем считать автобиографическими, сказать шире — **единородными** автору по духу и устремленности.

Автобиографичны — недавний фронтовик Родион Немов из пьесы «Олень и шалаповка», Алекс из пьесы «Свеча на ветру», Нержин из «В круге первом», Костоглотов из «Ракового корпуса», который «никогда не разрешал себе улыбаться тюремщикам, даже если те улыбались».

Героев этих объединяют и более глубинные другие черты: все они в душе бунтари-правдолюбцы, защитники справедливости, люди со строгой меркой совести к окружению и самим себе; все они, перенеся уже годы лагерей, в той или иной

¹ «Литературная Россия», 25 янв. 1963, и «Советская Киргизия», 30 янв. 1963.

степени переживают сейчас некое очищение, пересмотр прежних взглядов на жизнь, зарождение иной, высокой, духовности.

Вот Алекс, герой самого «отвлеченного» произведения Солженицына — пьесы «Свеча на ветру». Он отбыл в «Пустынной Каледонии» девять из десяти лет, на которые был осужден по судебной ошибке. «Потерянные годы!» «Проклятье всем тюрьмам!» — говорит в пьесе его собеседник.

А л е к с (*вздыхает*). Нет, не так просто. У меня бывают минуты, когда я говорю: благословение тебе, тюрьма! (5, 127)

Глеб Нержин от Сологодина получил «первый толчок задуматься, что человеку не надо рассматривать тюрьму только как проклятие, а еще и как благословение». (3, 192) «Иногда совсем не жаль пяти просиженных лет», — думает он, — «они какие-то своеобразные стали. Где лучше узнать людей, чем здесь? И над самим собой подумать?» (3, 353). И наконец в главке «Лицейский стол», во время именинной вечеринки: «Друзья!» — восклицает Нержин. — «...клянусь вам, я никогда не забуду того истинного величия человека, которое узнал в тюрьме!» (4, 448)

Это снова заставляет нас вспомнить Достоевского, признававшегося, что на каторге «пересматривал всю прошлую жизнь мою.., судил себя один неумолимо и строго и даже в иной час благословлял судьбу за то, что послала мне это уединение, без которого не состоялись бы ни этот суд над собой, ни этот строгий пересмотр прежней жизни».

Почвенничество Нержина как итог такого пересмотра по природе своей близко Достоевскому, но, кажется, более узко, личнее, скорее по-толстовски обращено на поиск собственной душевной гар-

монии. Главка «Хожение в народ», история Спиридоны, мироощущение которого, по Нержину, как-то сходится с «толстовской истиной, что в мире нет правых и нет виноватых», тема «Чем люди живы?» и тема «нравственного социализма» в «Раковом корпусе», «иррационализм истории» в «Августе четырнадцатого» — нет, за образом автора, выступающим из солженицынских книг, отчетливо вздымается тень Льва Толстого!

Она и в «руссоизме» некоторых автобиографических героев: стремлении опроститься у Нержина — «отбить у себя последние навыки интеллигентской вежливости и размазанности»; отказе от успехов цивилизации: «А у Платона был аккумулятор? У Моцарта — двести двадцать вольт? При свече, дядюшка, открывается сердце», — говорит Алекс («Свеча на ветру»).

Продление некоторых толстовских мотивов и концепций у Солженицына не есть повторение, но обновление их на новой, апологетической, высоте, связанной с условиями, в которых находятся на его родине свободная мысль и слово и в которых путь «против течения» — всегда подвижничество.

В защите нуждаются многие ранее неоспоримые духовные ценности:

«— ...Всякая мораль относительна!» — говорит один из противников Алекса.

«— Проклятая зацепка с относительностью морали!» — отвечает он. — «Вы любое злодеяние оправдываете относительностью морали. Изнасиловать девушку — всегда плохо, во всяком обществе! и избить ребенка! и выгнать из дому мать! и распространить клевету! и нарушить обещание! и использовать во вред доверчивость!» (5, 184)

В защите — это, вероятно, прежде всего — нуждается та неприземленность души,

которой наделяет Солженицын многих «ближних» своих героев; то ощущение нематериальной красоты, которое выражено хотя бы в главке «Церковь Иоанна Предтечи»* («В круге первом»), та проби- вающаяся из многих строк обращенность к Небу, к Вечности — как к источнику иных, не материа- листических только, прозрений и толкований жизни.



Было бы в связи с этим, пожалуй, несправед- ливостью, даже ошибкой не вспомнить пастерна- ковского «Доктора Живаго», романа-притчи с его внутренней темой — защитой человеческой души и ее права на идеальную обращенность к высшим источникам духовного богатства.

Смысл притчи Пастернак в интервью с одним шведским литературоведом расшифровал таким образом:

За то короткое время, которое мы живем на земле, нам нужно уяснить себе свое отношение к существованию, свое место во вселенной. Иначе жизнь невысказима. Это, как я понимаю, означает отказ от материалистического мировоззрения XIX века, означает возрождение нашей внутренней жизни, возрождение религии — не как церковно-рели- гиозной догмы, но как мироощущения¹.

Подписать под этим могли бы и многие ге- рои Солженицына.

У обоих писателей — апология личности, даровитой и ищущей:

* В позднейшей редакции: «Церковь Никиты Муче- ника». — И з д.

¹ N. Ake Nilsson, Hos Boris Pasternak, «Bonniers Lit- terära Magasin», Stockholm 1958, S. 621.

У Пастернака:

...Всякая стадность — прибежище неодаренности, всё равно, верность ли это Соловьеву, или Канту, или Марксу. Истину ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно¹.

У Солженицына:

...Колосс Духа зиждется не на их (людей. — Л. Р.) многочисленности. Лишь одинокие яркие личности, как звенящие звезды, разбросанные на темном небе бытия, несут в себе высшее понимание. (4, 540-541)

У обоих образ горящей свечи — символ человеческой души, требующей бережения. У Пастернака он получает завершение в последней, стихотворной части романа в стихотворении «Зимняя ночь»:

Мело, мело по всей земле
Во все пределы.
Свеча горела на столе,
Свеча горела...

И в предшествующих повторениях этого образа в прозе — в Лариной реплике Юрию Живаго, например: «— А ты всё горишь и теплишься, свечечка моя яркая!»

У Солженицына его написанная в духе условного леонид-андреевского символизма пьеса называется: «Свеча на ветру». Альда, девушка, которую любит Алекс, подвергается эксперименту «нейростабилизации», назначенной сделать ее невосприимчивой к волнениям жизни, создать в ней «гранитное душевное здоровье»: «Она свечечка, Филипп!» — говорит Алекс. — «Она — трепетная свечечка на ужасном нашем ветру! . . . Не задуйте ее! Не повредите!» (5, 167)

И в другом месте, он же:

¹ «Доктор Живаго», указанное выше издание, стр. 9.

«Так хотел бы я помочь донести туда (в 21-ый век. — Л. Р.) одну эстафетку. Колеблемую свечечку нашей души». (5, 199-200)



Так постепенно складывается у читателя солженицынских произведений образ их автора.

В «Предисловии к сочинениям Гюи де Мопасана» Лев Толстой писал:

«В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда таков: 'Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?..'»

И, может быть, ответ на этот вопрос, подытоживающий всё сказанное выше, — в двух строчках из письма Александра Солженицына IV съезду советских писателей, в краткой формуле *п о д - в и г а* :

«Никому не перегородить путей правды, и за движение ее я готов принять и смерть».

ВОСКРЕШЕНИЕ СЛОВА

О слово, дар Бога святой!..
Кто слово, дар Божеский, свяжет,
Тот путь человеку иной —
Путь рабства преступный укажет.

К. Аксаков

Обращаться со словом нужно честно.

Н. Гоголь

1

Мастерство писателя начинается с его языка.

Чуть забегаая вперед, надо сказать, что в части языка Солженицын, несомненно, н о в а т о р.

Новаторство его состоит в стремлении оживить современный русский литературный язык свежестью и богатством народного речевого опыта, застывшую в этом языке книжность, безжизненность и шаблоны растопить живым разговорным обычаем, в основе которого лежала бы искренность и непосредственность речевого сознания, свойственная народной речи.

Но прежде чем приводить и обсуживать формы и примеры этого новаторства, надо непременно припомнить то состояние, в котором находился русский литературный язык в годы тридцатые и сороковые, в конце которых как раз и начинал писать по-зрелому А. Солженицын, и представить себе трудности, стоявшие на его творческом пути.



Русский литературный язык 30-х—40-х годов был языком з а п е ч а т л е н н ы м, — увь! об этом

часто — умьшленно или случайно — забывают многие литературоведы и критики.

Между тем, взаимосвязанностью триады: язык — сознание — свобода никто, по-видимому, не в праве пренебрегать. Зависимость между языковым сознанием и общественным бытием всегда особенно упорно подчеркивал марксизм. Марксу принадлежит, например, такое прекрасное по полноте и логической экспрессии высказывание об ущербленности творческого слова в условиях политической несвободы, взятое из его «Заметок о новейшей прусской цензурной инструкции» (разрядка в цитате принадлежит ему же):

«Стиль — это человек». И что же! Закон разрешает мне писать, но я должен писать не в своем собственном стиле, а в каком-то другом. Я имею право раскрыть мой духовный облик, но должен прежде придать ему предписанное выражение! Какой честный человек не покраснеет от этого требования...

Вы восторгаетесь восхитительным разнообразием, неисчерпаемым богатством природы. Ведь не требуете же вы, чтобы роза благоухала фиалкой, — почему же вы требуете, чтобы величайшее богатство — дух — существовало в одном только виде? Я юморист, но закон велит мне писать серьезно. Я задорен, но закон предписывает, чтобы стиль мой был скромн. Бесцветность — вот единственный дозволенный цвет этой свободы. Каждая капля росы, озаряемая солнцем, отливает неисчерпаемой игрой цветов, но духовное солнце, в каких бы индивидуальностях, в каких бы предметах лучи его ни преломлялись, смеет порождать только один, только официальный цвет! (6)

Писатель, таким образом, становится жертвой самого ужасного терроризма... Законы, которые делают главным критерием не действия,

как таковые, а образ мыслей действующего лица, — это не что иное как позитивные санкции беззакония. Лучше брить бороды, как это делал всем известный русский царь ..., чем делать критерием для этого те убеждения, в силу которых я ношу бороду. (14)

*'Rara temporum felicitas, ubi quae velis sentire et quae sentias dicere licet'*¹. (26)

Цензурные условия в Пруссии середины прошлого века, о которых писал Маркс, кажутся, говоря фигурально, паутинкой на крыльях свободного слова по сравнению со стальным капканом, каким схвачено было это слово в государстве Сталина. Речь шла не только о необходимости приспособления, но об огромной, невдруг поддающейся определению травме, наносимой языку тотальным полицейским давлением на свободу человеческого духа, но и об изменении самих психологических основ речевого сознания, переставшего этому давлению сопротивляться. Чего стоит, например, переосмысление слов-понятий, позволявшее, скажем, отсутствие каких бы то ни было гарантий гражданских свобод называть «самой демократической в мире конституцией», невозможность по своему хотению избирать правительственные органы — «самыми свободными выборами», нищете деревни — «колхозным изобилием» и т. д. Всё это — в непрерывном и оглушающем повторении, вопреки другому основоположнику марксизма, Ф. Энгельсу, который в своем труде «Происхождение семьи, частной собственности и государства» писал:

¹ «На редкость счастливое время, когда можно чувствовать, что хочешь, и говорить, что чувствуешь». Тацит. Цифры в скобках обозначают страницы по изданию: К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения. Т. 1, М. 1955.

«Если мы половую щетку назовем млекопитающим — молочные железы от этого у нее не вырастут».

Запечатленный язык истощается, как река в засуху — вширь и вглубь; беднеет количественно: выпадают целые словарные пласты, относящиеся, например, к области религиозного сознания, немарксистской философии и морали, нематериалистической эстетике, непартийной социологии и т. п. Хиреет он и качественно, потому что под непрерывным давлением и контролем оскудевает его синонимическое богатство, больше того — иссякают сами животворящие его силы, искажается, опустошается душа языка, на смену живой правде и широте приходит безжизненность и убогость трафарета, —

И, как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова¹.

Неслыханное множество шаблонов — лексических, фразеологических, общестилевых (непрерывных, например, в описаниях советской действительности словарных «суперлативов» типа б е з з а в е т н ы й : «беззаветная преданность партии», в е л и ч е с т в е н н ы й : «величественные стройки, преображающие лицо земли», н е б ы в а л ы й : «небывалый размах социалистического строительства» и т. п.) переполняют не одни только газетно-журнальные столбцы, но и страницы повестей и романов и начинают казаться пишущим естественными и неизбежными².

¹ Н. Гумилев, «Слово».

² Подробнее об этом — в моей работе о русском литературном языке послеоктябрьской эпохи: «Язык и тоталитаризм». Изд. Института по изучению СССР. Мюнхен, 1951.

Вот, если продвинуться из давнопрошедшего в годы так называемой «оттепели», — небольшая иллюстрация к сказанному из журнала «Юность» № 7 за 1961 год. Очерк Н. Долининой «У нас в одиннадцатилетке». Ученик сочинил заметку о школьном вечере. Он «юнкор», хочет стать журналистом. Он пишет:

«Учащиеся . . . собрались на вечер, посвященный творчеству корифея русской литературы Л. Н. Толстого задолго до начала. Красочно оформленный зал был переполнен. С неослабевающим интересом выслушали учащиеся замечательные строки гения русской литературы в исполнении»... и т. д.

«— Зачем же ты пишешь неправду? — спрашивает Толика учительница. — Ведь народу сначала было немного, и в зале стоял шум.

Толик промолчал.

— И потом... разве у тебя своих слов нету! Что это такое: 'красочно оформленный зал', 'с неослабевающим интересом'?

— А как же еще? — спросил Толик презрительно. — За свои-то слова и по шапке могут дать».

Традиционными «суперлативами» пестрят и посейчас страницы советской периодической печати. Вот на выдержку несколько заголовков из двух недавних номеров «Литературной газеты»: «Слово, звенящее как сталь», «Наследники штурмовавших небо», «Сотворение грядущего», «Творцы нового мира» (коммунисты. — Л. Р.), «Сердце эпохи» (коммунистическая партия. — Л. Р.).

О «наборе готовых штампов» пишет Лидия Чуковская в своем письме в «Литературную газету» по поводу помещенной там статьи против Солженицына. «...Не идеи, а вереницы слов, — пишет она. — Если преданность, то беззаветная, если вер-

ность, то безграничная, если волна клеветы, то мутная, если отпор, то достойный». «...Не работа мысли, а механическая перестановка значков». (6, 122)

— ...«приметим за собой, что мы выражаемся малым числом всё повторяющихся слов», — пишет Солженицын. (5, 265)



В основе языкового сознания, в силу своей несвободы оказавшегося в плену у шаблонов, лежит, разумеется, фальшь, и эта фальшь — иначе почти неизбежность, по выражению И. Винниченко, «врать правду» — тушит любые одаренности и озарения творческого слова.

Переосмысленному понятию п р а в д ы («Наш писатель выступает не за безликую внеклассовую правду, а за нашу советскую, коммунистическую правду», — писала газета «Правда» в 1963 году) А. Солженицын как бы противопоставляет другое, творчески более органичное, более теплое и личное понятие и с к р е н н о с т и — «беспощадной искренности», как назвал это, говоря о нем, советский писатель Н. Асанов.

Не случайно, конечно же, в «Раковом корпусе» один из больных, подросток Дёма, читает декабрьский номер журнала «Новый мир» за 1953 год, где была напечатана статья критика Померанцева «Об искренности в литературе»:

— Здесь — статья интересная, — значительно сказал Дёма.

— О чем же?

— Об и с к р е н н о с т и ! — еще выразительней ответил он. — О том, что литература без искренности... (2, 55)

Дальше Дёма не говорит ничего, дальше идет многоточие. Но читатель припоминает мысли этой статьи, разгромленной в свое время официозной критикой. Померанцев отмечал отсутствие искренности в творчестве советских писателей, шаблонность и деланность многих литературных произведений, которые он называл «вытяжками из газетных столбцов». «Я недоволен, — писал он, — машинным грохотом в литературе, однообразием тем»... История литературы, по его мнению, показывала, что писатели не только поучали, но исповедовались перед читателем. «Не проповедь, но исповедь» нужна нашей литературе, утверждал он. «Степень искренности, то есть непосредственность вещи, должна быть первой мерой оценки. Искренность — основное слагаемое той суммы даров, которую мы именуем талантом».

«Правдивое изображение действительности в ее революционном движении нельзя подменять абстрактной искренностью», — отвечал Померанцеву в «Правде» критик В. Ермилов. — «Главное в произведении не искренность, а идейность».

Спор этот отражен в «Раковом корпусе» очень полно: в главке «Тени расходятся» Дёма спрашивает дочь Русанова Авиету, поэтессу и будущую журналистку, воспитанную на передовицах «Правды»:

— Скажите, пожалуйста, ... а как вы относитесь к требованиям искренности в литературе?

— Что, что? — живо обернулась к нему Авиета...
... И сюда эта искренность пролезла? Уже целую редакцию за эту искренность разогнали, а она опять тут?

И она отвечает как верная единомышленница В. Ермилова:

— Тот, кто писал эту статью, всё вывернул наизнанку или недодумал. Искренность никак не мо-

жет быть главным критерием книги. При неверных мыслях или чуждых настроениях искренность только усиливает вредное действие произведения, искренность — вредна! Субъективная искренность может оказаться против правдивости показа жизни... (2, 321)

и т. д.



Искренность беспощадная, смелая и задушевная искренность, становится главным существом творчества Солженицына, причем таким, в котором элементы поэтики и элементы этикеские сливаются в один и решающий признак его стиля и мастерства.

Но искренность требовала категорического отвержения трафаретов и фальши, укоренившихся в языке современной Солженицыну литературы; для нее, для искренности, Солженицын должен был найти эквивалентное речевое выражение. Писатель, рассматривающий свое творчество как миссию, должен был, вероятно, почти автобиографически переживать строчки из пушкинского «Пророка», где говорится о рождении вдохновленного свыше слова:

И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный, и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой...

Ну, если не «жалю» (хотя различные формы сатиры в книгах Солженицына налицо), то слово, которое, по выражению Гоголя, «...вырывалось бы из-под самого сердца, ... кипело и животрепета-

ло», слово особой внутренней ясности, доходчивости и тепла, непосредственное и искреннее, необходимо было найти.

И Солженицын находит такое слово в обращении к устному, разговорно-просторечному языку, в своеобразной речевой почвенности — как когда-то Достоевский после четырехлетней каторги нашел в почвенности переосмысление своих взглядов.

В 1965 году Солженицын выступил в дискуссии о стилистике современного русского языка, поместив в «Литературной газете (№ 31) статью «Не обычай дегтем щи белить, на то сметана». Словарь и склад живой устной речи не содержат пороков современной письменной — утверждал он в этой статье. «Это дает нам еще неоскудевший источник напоить, освежить, воскресить наши строки». «Еще не поздно выправить склад нашей письменной (авторской!) речи, так чтоб вернуть ей разговорную народную легкость и свободу», — пишет он.

Такое раскрепощение, воскрешение творческого слова и представлено в солженицынской прозе щедро и победительно.

2

В большинстве вышедших уже разборов книг Солженицына суждение о их языке ограничивается рассмотрением лексических новшеств, поскольку понятия «словарь» и «язык» в представлении авторов этих работ однозначны. Однако увлечение необычными, диалектными, главным образом, словечками и неологизмами свойственно было многим писателям и до Солженицына, которых за это никто новаторами не называл.

Обращенность Солженицына к устной народной речи, конечно же, не исчерпывается ее словом, но охватывает весь ее синтаксически-стилевой строй, ритм, звучания — всю структуру речевого выражения в целом. У народной речи заимствует Солженицын ее непосредственность, ее эмоциональность, ее образную экспрессию. Пушкин сказал когда-то, что Карамзин возвратил русскому языку свободу, «обратив его к живым источникам народного слова»¹. Не сопоставляя имен, нечто близкое можно было бы сказать и о Солженицыне: языковое новаторство делает его создателем некоего нового слога современной прозы.



В своем стремлении оживить и обогатить лексику литературного языка Солженицын, как известно, широко использует словарь Даля, возвращая из временного и бытового далёка «уроненные», то есть утерянные и забытые речения, которые, как он говорит, «хоть и не живут в современном разговорном языке, но настолько . . . понятно употребляются автором, что могут прийтись по нраву говорящим, привлечь их — и так вернуться в язык». (5, 265)

Отвергать этих возвращенцев можно, по-видимому, лишь в том случае, если в ряду со своими современными синонимическими собратьями они своего, особого семантико-функционального содержания не проявляют или — того хуже — перекликаются с какими-либо другими побочными значениями и заставляют братья за словарь.

Так, вряд ли удачны, например, далевский **п р и х о т н и к** в значении «человек с прихотями»: «...он понимал роль руководителя как капризного

¹ «Путешествие из Москвы в Петербург».

прихотника» («Для пользы дела») или обопнутъся в значении «упорствовать» (там же).

Гораздо чаще, однако, возвращаемое слово содержит нечто трудно определимое, но отчетливо «новое» в своем смысловом наполнении и звучании. Найденные у Даля внимчиво, вбирчиво: «слушал вбирчиво», «вбирчиво ими (запахами леса. — Л. Р.) дышал» — не свежее ли привычных «внимательно» или «жадно»? Застыдчивость не доходчивее ли «застенчивости», как и сам корень стыд доходчивее корня стен, утратившего свой внутренний метафорический образ?

Затем: грево — тепло: «...ветрами выдувало из нее печное грево («Матренин двор»), толпиться — толочься, вплынь — вплавь; также и слова, не имеющие в литературном языке прямых соответствий: терпельник — кто переносит безропотно гонения и несчастья; дождь-проливняк, дождь-косохлест и т. п.

Другими источниками обновления словаря оказываются: а) «подслушанное» автором в живом разговорном окружении и б) словотворческое «своё». Два эти источника иной раз нелегко различить, как когда-то и у Лескова. Академик А. С. Орлов в своей работе по исследованию лесковского сказа писал:

«Трудно сказать., какие из речений действительно подслушаны автором и какие им сочинены в стиле, соответствующем действительно существующему образцу».

Это очень справедливо и в отношении Солженицына; и подслушанное, и свое к тому же объединены породившими их поисками нового. Поиски часто экспериментальны, то есть, значит, хотя бы в отдельных случаях, обречены на неудачу.

Как и в заимствованиях из словаря Даля, здесь у Солженицына встречается кое-что спорное.

Вряд ли, например, перетеребливая лучше, чем «перебирая»: «Перетеребливая в уме... десятки жизненных важностей» («Для пользы дела») — ведь «перебирая в уме», «перебирая в памяти» прочно закреплены фразеологическим употреблением. Вряд ли доходчиво вразнокап: «Их шинели и шапки были только слегка примочены, вразнокап» («Случай на станции Кречетовка»); среди удачных сложных новообразований (так называемых «композиата») вроде: густошумящая ветка, волосатомордая собака, зеленохохлый соснячок встречаем, например, злонаходчивый забор («Для пользы дела»). Впрочем, в одном из своих редких интервью Солженицын признавался сам, что иногда ошибался в своем экспериментальном словоотборе.

Но вот уже подлинно — иногда! Потому что в подавляющем большинстве случаев этот словоотбор, эти замены — находки, благодаря самой своей новизне несущие в себе бóльшую внутреннюю экспрессию, то есть, значит, и бóльшую непосредственность сообщения; непосредственность же и искренность — близнецы.

Хороши: недокурок, солдьяги (солдаты), гремёж, злоденята, гадство, скрестье дорог, прилепина (опухоль), «маленькие кванты каши», упрёчный (упрёчные телеграммы), раскурочить (ограбить, обобрать), пожуркивать (журчать слегка), впереслой (вперемежку), невподым: «таскать мешки невподым», на цырлах (бойко и уютливо): «на цырлах понес его (кресло. — Л. Р.) к генералу», одержимец (фанатик). Последнее словцо — изобретение одного из персонажей романа «В круге первом», пытающегося находить русские замены словам-иностранцам; ему же при-

надлежат и с числитель (статистик) и по-
пятник (ретроград).

В упомянутой выше статье о современном литературном языке Солженицын отмечает обилие в нем отглагольных существительных на -ение. «Когда их на -ение скопится кряду четыре-пять, вымалывается язык и чуть ли зубы не болят», — пишет он, — жалоба, которую высказывали и до него писатели, стремившиеся избегать в живом языке славянской мертвящей книжности. «От 'глагольных' я отучил Пильняка, — писал, например, А. Ремизов, — но из 'щей' сам не выберусь. Назвал свою книгу 'Пляшущий демон', а ведь по-русски: 'Пляшет демон', я перевел 'Le démon dansant'»¹.

У Солженицына находим поэтому пушкинского примера образования лив и хлёст: «Так он стоял под лив, хлёст, толчки ветра под окнами» («Случай на ст. Кречетовка»); Пушкин писал когда-то: «Замечу моему критику, что роп, топ и проч. употребляются простолюдинами во многих русских губерниях»; туск: «...какой-то безжизненный туск наплыл на них» (глаза. — Л. Р., «В круге первом»); прискок и отскок (верховых. — Л. Р., «Август четырнадцатого»), об-таск, т я ж е л о с т у п (ломовых по булыжнику) и т. п.

Народность речевой ориентации одушевляет целый ряд префиксальных и суффиксальных образований, сообщая им в той или иной степени экспрессию разговорной непосредственности, необычную в системе «нейтральной» от-авторской речи, — выразительность предела действия: и с п е р е п о л о ш и т ь с я, р а с с т а р ы в а т ь с я, и з н а х а л и т ь с я; тепло ласкательных форм: ю н е н ь к а я, х р у п е н ь к а я, с т р а ш о к, ш е л о м ó к (от «шелом», шлем).

¹ Из частного письма автору этой книги от 3 ноября 1952 г.

Того же порядка формы вроде бережа, (сберегая), оледеть (оледенеть), берегомая нога, бормотомая молитва и пр.

Иногда вводимое Солженицыным новое слово содержит в себе такой заряд экспрессии, причем эмоциональной, авторской, что освещает собою всё высказывание, определяет его семантико-стилевую строй. Есть слово «ляпать» в значении: делать что-либо кое-как, очень небрежно, и есть слово «лепить»-«слепить». Солженицын образует гибрид *сляпить*, и как же выразительно это новообразование в контексте (пример взят из миниатюры «Город на Неве»):

Какое счастье, что здесь ничего нельзя построить! — ни кондитерского небоскреба втиснуть в Невский, ни пятиэтажную коробку *сляпить* у канала Грибоедова. (5, 226)

Еще пример:

Милей этого места мне не приглянулось во всей деревне; две-три ивы, избушка перекошен-
ная... (1, 198)

Иной раз разговорное слово само по себе и не ново, но употреблено в той метафорической неожиданности, которая делает его по-новому выразительным. Например: «Зотов представил себе Саморукова — и в нем *забулькало*» («Случай на ст. Кречетовка»); «И Павла Николаевича *защипало*, и понял он, что совсем отмахнуться от смерти не выходит» («Раковый корпус»); или — в описании радостного настроения персонажа: «А в груди так и *переполаскивало*!» («Раковый корпус»).

Такие выразительно-разговорные находки рассыпаны повсюду и в языке персонажей: «...нет в войне ни *хрёнышка* хорошего», говорит Нержин («В круге первом»), в «Раковом

корпусе» больной Чалый восхищается, разглядывая полнотелую санитарку: «Какая девка посадочная!»

От разговорной же непосредственности — и различная по своей природе выразительность эпитета в таких, например, сочетаниях, как: передыханный воздух, доконечная точность, стомивший с ног поцелуй, заезженный очками нос, перешибленная судьба, отдуманые мысли, долгожданное счастье, иссилившееся сердце, оскрипший голос, непродерный лес, чулконосый стукач и др.



Разговорно-просторечна в повествовании Солженицына и фразеология: «Здоровый, раскормленный волк, он был просто кладовщик и ларечник продпункта, но держался на четыре шпалы» («Случай на ст. Кречетовка»); «...сохранил интерес ... к судьбе того учения, которому заклал свою жизнь» («В круге первом»); «человек не пролей капельки» — в смысле «точный», «аккуратный» («Август четырнадцатого»)¹; «осудить с беззаботного плеча», «жениться украдом», «сгореть с ног», «сделать что-либо через нехоть» и т. п.

Формы народной фразеологии были богато представлены уже в первой повести Солженицына (о языке ее — в следующем очерке); там же сказалась и его приверженность к пословично-поговорочным выражениям, в том числе вполне оригинальным. Интересно, что на заседании секретариа-

¹ У В. Даля — иначе: «прозвище пьяницы».

та Союза писателей Солженицын и критикам своим отвечал пословицами: «Не люби поноровщика, а люби спорщика», «Не тот доброхот, у кого на устах мёд», — говорил он.

Стремление опереться на пословицу как на народную мудрость, самородок народного языка, сказалось особенно в последнем романе «Август четырнадцатого». Там Солженицын иной раз использует пословицы как своего рода «эпиграфы-наоборот»: они замыкают главу, как бы подытоживая авторскую оценку рассказанного. Так, например, предпоследняя, 63-ья, глава романа, где говорится о том, как великий князь в ответ на рапорт о разгроме Самсоновской армии получает известие, что государь приказал перевести в ставку чудотворную икону, кончается пословицей:

«Молитвой квашни не замесишь».

3

Теперь — о других структурных особенностях языка солженицынской прозы.

«...самый придирчивый отбор русских слов — это еще далеко не русская речь. Много важнее русский с к л а д — русское построение фразы», — пишет в своей статье (5,265) Солженицын, приводя далевское предупреждение: «в не русском обороте речи у слова нашего не только отымаются руки и ноги, а отымается язык: оно коснеет и немеет».

С к л а д, по Далю, — «свойства языка для сочетания слов». «Красота или скорее доброта языка, — говорил Лев Толстой, — может быть рассматриваема в двух отношениях: в отношении слов употребляемых и в отношении их сочетаний».

Солженицын понимает склад как способ «управления слов словами, их стыковки, их расположения в обороте, интонационных переходов между ними» (5,264); иначе — как структурно-стилевой облик сообщения и отдельной фразы. Облик этот должен отвечать духу речевой почвенности.

В первой вещи Солженицына «Один день Ивана Денисовича» разговорно-просторечные черты повествования объяснялись образом рассказчика¹. Но вот в романе «Раковый корпус» находим такие, например, строки, уже от автора, относящиеся к автобиографическому герою книги Костоглотову:

...он так ухо приклонял, чтобы гордости не уцербнуть — слушал вбирчиво, а вроде не очень это ему и нужно. (2,136)

Здесь не только словечки «приклонял», «вбирчиво», «уцербнуть», но и строй, и интонация предложения в целом принадлежат складу устной народной речи.

Назвать и перечислить элементы этого склада, вероятно, недостижимо — здесь требуется скорее чутьё читателя и его непосредственный «контакт» со словом. Но некоторые виды фразовых построений, интонаций и ритмов, свойственных легкости и свободе устного ведения речи, всё же можно отметить:

а. Свободный, «неграмматический» порядок слов во фразе, разговорная усеченность отдельных ее звеньев, на месте которых грамматика потребовала бы распространения:

А выглядел Зотов себе работу еще такую. (1,149-150)

Может, кому из деревни, кто побогаче, изба Матрены и не казалась доброжилой... (1,200)

¹ Об этом — в следующем очерке.

А кой ее выродок переносит хорошо, неволю?
(2,558)

б. Двучленное строение фразы, как часто — у пословиц, с цезурой посередине, с интонацией чаще подъема-спада, но всегда — противопоставления:

Чего-то всегда остерегаясь — остаемся ли мы людьми? (3,8)

Разбомбить и дурак может, а пойдя разберись!
(1,148)

А уж кто в Хохенштейне остался — тому конец.
(«Август чет.», 387)¹.

в. Строй и сцепление фраз с произвольными внутри повторами, ритмическими переборами и иной раз внутренней рифмой, которые как бы передают само «движение» устного сообщения. Пример — один из множества возможных:

...Ведь всякая травля, однажды кликнутая, — она не лежит, она бежит. Это — не след по воде, это — борозда по памяти. Можно ее потом заглаживать, песочком засыпать, — но крикни опять кто-нибудь хоть спяну: «бей врачей!» или «бей инженеров!» — и палки уже при руках. (2,68)

г. То же, но с более выраженными чертами сказовой напевности — ритма, который мудро обозначить графически, но легко уловить:

И шли года, как плыла вода... В сорок первом не взяли на войну Фаддея из-за слепоты... (1,216)

И попросила она у той второй, забитой Матрены чрева ее урывочек (или кровиночку Фаддея?) — младшую их девочку Киру. (1,216)

...Тогда народ наш в седьмую ли долю был так люден, как сейчас, и эту силищу вообразить невозможно — двести тысяч! (1,292)

¹ Номера указанных в скобках страниц здесь и дальше по изданию: А. Солженицын, Август четырнадцатого. Узел I. УМКА-Press, Paris, 1971.

...Лютый князь, злодей косоглазый, захватил озеро: вон дача его, купальня его. Злоденята ловят рыбу, бьют уток с лодки. Сперва синий дымок над озером, а погода — выстрел. (5,222)

А в неразгоревшемся дне огневатые вспышки помелькивают со всех сторон — и отлева деревни, и отправа деревни, и переносом с заду. И только одна сторона верная, несомненная... («Август чет.»)



Говоря уже не о складе, но о новом слоге — новаторстве стилевой манеры Солженицына в целом, нужно отметить один необычайно существенный прием. Именно этот прием в значительной мере и создает ту непосредственную, искреннюю и доходчивую тональность речевого сообщения, которая воспринимается как главная примета солженицынской прозы.

Ведя речь о каком-либо из своих персонажей, Солженицын как бы «окунает» свой рассказ в речевую сферу этого персонажа. Прием слегка приближается к той форме, которую мы называем «несобственно-прямой речью», но у Солженицына это структурно совсем иное: здесь не просто два-три типичных словца или выражения персонажа, вкрапленных в речь автора, но некий органический сплав авторского и диалогического языка, основанный на том, что оба эти языка (и авторский, и персонажа) вдохновлены народной речевой стихией. Со стороны образно-выразительной это и прием речевого острания сообщения.

Персонажей, оказывающихся на то или иное время в центре авторской сосредоточенности, в книгах Солженицына довольно много — и так возникает очень своеобразная и интересная полифония повествовательной речи.

Вот, например, говоря о Матрене в рассказе «Матренин двор», автор как бы следует своей героине в словоотборе, строе фраз и интонации своего сообщения:

...А дело всякое начинала «с Богом!» и мне всякий раз «с Богом!» норовила сказать, когда я шел в школу. ... Висели в избе иконы. Забудни стояли они темные, а во время всенощной и с утра по праздникам зажигала Матрёна лампадку.

Только грехов у нее было меньше, чем у ее колченогой кошки. Та — мышшей душила... (1,210)

Или — «В круге первом», о дворнике Спиридоне:

Дома у себя мужик незалёжливый, в тюрьме Спиридон не любил подхватываться в темнедь. Из-под палки до света вставать — самое злое дело для арестанта. (4,596-597)

Ритмическая, как бы сказовая, плавность сопровождает этот прием особенно часто. Вот рассказ о больном Ефреме Поддуеве, заболевшем раком языка:

...Перебывал он во многих краях, переделал пропасть разной работы, там ломал, там копал, там снабжал, а здесь строил, не унижался считать ниже червонца, от полулитра не шатался, за вторым литром не тянулся — и так он чувствовал себя и вокруг себя, что ни предела, ни рубежа не поставлено Ефрему Поддуеву, а всегда он будет такой. (2,111)

В «Августе четырнадцатого» эта стилевая полифония повествования, подчиненная теме-образу, о котором идет речь, очень отчетлива. Вот говорится о солдате Арсении (Сеньке), сопровождающем полковника Воротынцева:

...По всему окружью топталась, крылась и елозила наша солдатня, и каждый кую-нёбудь Катьку бросил, да не рот разевать, о ней вспоминать. Еще до конца этого дня сам ли Сенька будет жив?.. (239)

И — о центральном персонаже романа, генерале Самсонове: какая-то особая магия стоит за словоотбором, ритмическим складом и звучанием рассказа, передающим монументальность облика командующего и глубину его переживаний. Молитва Самсонова:

Он стоял коленно, всей тяжестью вдавливаясь в пол, смотрел на складень вровень глаз своих, шептал, молчал, крестился — и тяжесть крестящейся руки с каждым разом становилась как будто менее, и тело не так грузно, и душа не так темна: всё тяжкое и темное беззвучно и невидимо отпадало от него, отделялось, возгонялось — это Бог на себя принимал от него тяготу... (292)

Стилевому своеобразию слога сопутствуют иной раз и черты звукописи; правда, их функциональную «назначенность» самим автором трудно иногда установить, и у многих исследователей встречаются по этой части большие натяжки, но всё-таки, например: именно, может быть, «приземленность» духовного облика прапорщика Ленартовича («Авг. чет.»), дезертировавшего с фронта, передается аллитерацией на «з» в таких строчках:

...Сейчас, ртом изъев крупитчатую землю у картофельных клубней, осыпанных брызгами земли от близких пуль, уже простясь со всей своей жизнью — неисполненной, почти не начатой, такой любимой жизнью! попятным червячным движением выелозив из бесконечной борозды, ни разу голову не отняв от земли, он беспамятно пробродил по лесу... (420)



Таковы общие наблюдения, касающиеся структурных и стилевых особенностей того «нового слога» русской повествовательной прозы, который представлен в произведениях А. Солженицына.

Кое-что дополнительно о поэтике слова — в следующих очерках.

ИВАН ДЕНИСОВИЧ — ЗОТОВ — МАТРЕНА

Не будет! Не было сверкающего мира!
Портянка в инее — повязкой у лица.
О кашах спор, да окрик бригадира,
И — день, и — день, и — нет ему конца.

А. Солженицын, *Собр. соч.* т. 6, 307.

1

«Трудно представить себе, что еще год назад мы не знали имени Солженицына. Кажется, он давно живет в нашей литературе и без него она была бы решительно не полна».

Цитата взята из статьи В. Лакшина «Иван Денисович, его друзья и недруги» — лучшей, по-видимому, среди поистине бесчисленных критических откликов на эту повесть (на русском, во всяком случае, языке)¹.

В. Лакшину в его разборе удалось найти и назвать то г л а в н о е авторского мастерства, благодаря которому повесть Солженицына стала литературным событием: «Солженицын, — пишет Лакшин, — делает так, что мы видим и узнаем жизнь зэка не со стороны, а изнутри, 'от него'».

Это «изнутри» — великолепно! Жаль, что полемические темы отвели автора статьи от исследования этого «изнутри», — его нужно продолжить.

Контраст: «со стороны» — «изнутри» очень отчетлив, если сопоставить «Один день Ивана Де-

¹ «Новый мир» № 1, 1964. См. также А. Солженицын, *Собр. соч.*, т. 6, стр. 243.

нисовича» с пьесой Солженицына «Олень и шалашовка».

Обе вещи — из жизни за колючей проволокой. Но какое несходство художнических аспектов!

Четыре действия (одиннадцать картин) пьесы заполнены репликами и движениями 57-и действующих лиц. В авторской ремарке перечислены сверх того безмолвные: «Работяги. Бригадиры. Придурки. Артисты КВЧ. Надзиратели. Вахтеры. Конвоиры. Часовые на вышках».

Из 57-и говорящих — 12 принадлежат к охране и вольнонаемным, 45 — эки. Первые — больше «обстановка», вторые 45 — человеческие судьбы.

Судьбы эти, однако, не раскрываются вглубь — они текут перед читателем-зрителем наподобие кадров фильма. Даже две титульных судьбы — недавнего фронтовика Родиона Немова и Любы Негневицкой — обозначены весьма скупыми штрихами.

Вот кульминация: Немов не хочет делить свою любовь с кем-либо из вымогателей. Нежелание означает потерю любимой, означает этап:

Люба. ... Мы можем и уцелеть! Мы можем и любить друг друга очень-очень тайком, — только обещаю... только согласись... разделить меня. С Тимофеем. Я буду приносить тебе и покусать!

Немов. И ты могла бы?..

Люба. Я бы могла! Братик мой — ты сможешь? Ну примиришь! Зачем тебе уезжать? Ну, я хоть буду видеть тебя издали...

Немов (*сжимает ее*). Никому ни кусочка тебя, Любашенька!.. (5, 112)

Сжатость диалогов возмещается подтекстом, восполняющим недосказанное. Вот — о том же вымогательстве любви:

3-ья ж е н щ и н а. Любку прораб в контору забрал.

Г р а н я. Чего делать?

2-ая ж е н щ и н а. Не понимаешь?.. (5, 38)

Старший надзиратель Колодей вытряхивает у старика-бельгийца Гонтуара из чемодана книги:

Г о н т у а р. Кому мешают мои книги? Книги не запрещены.

К о л о д е й. Ка-ак это не запрещены? Кто-о это тебе сказал, что книги не запрещены?.. (5, 22)

Вся эта жуткая мозаика запроволочного быта и злодейств разглядывается как бы в бинокль. Автору, по характеру жанра, присутствовать не положено. Но ощутим и его — тоже со стороны — прищур в отборе и распределении лиц, красок, расстановке акцентов. — В таком, например, «говорящем контрасте» авторской ремарки, открывающей заключительную картину пьесы:

...Сумерки. За проволокой в рабочей зоне столпились лагерники. Неподвижные, они смотрят сюда, в жилую зону. Человек тридцать уже опрошенных по формулярам других лагерников сидят посреди двора прямо на земле, с вещами, тесной кучкой. Луч прожектора упирается в нововывешенный плакат: «Л ю д и — с а м ы й ц е н н ы й к а п и т а л. И. Сталин». (5, 119)

И — «Один день Ивана Денисовича».

Здесь нет дистанции между глазом и сценой. И «углов зрения». И осязаемого где-то в стороне режиссера-автора.

Неожиданный н е к т о крепко берет читателя за руку и ведет за колючую проволоку в день своей запроволочной жизни. И, не выпуская его руки, комментирует этот день своим доверительным говорком, который завораживает читателя, потому что нет в этом говорке ни страха, ни фальши, ни пустословия.

Это — экспозиция «изнутри».

Постичь ее природу значит выяснить облик этого некто — рассказчика, глазами которого читатель разглядывает события дня — эсков, шмоны, бригады, конфликты. Раскрывается этот облик, прежде всего, — в я з ы к е повести.



Наличие рассказчика и устность повествования составляют признаки с к а з а. В повести Солженицына устность перебивается кое-где стилями литературно-письменного сообщения. Это, конечно, сам автор, сидя за рабочим столом, записывает, например, о кавторанге Буйновском:

...Виноватая улыбка раздвинула истресканные губы капитана, ходившего вокруг Европы и Великим северным путем. И он наклонился, счастливый, над неполным черпаком жидкой овсяной каши, безжирной вовсе, — над овсом и водой. (1, 62)

Также и многие диалоги в повести поданы не в устной передаче, как это бывает в сказе, но с обычной точностью речевой характеристики говорящего. Цезарь и Буйновский, например, спорят о кинофильме «Броненосец Потемкин»:

— Да... Но морская жизнь там немножко кукольная.

— Видите ли, мы избалованы современной технической съемки... (1, 89)

Однако, господствует в повести устное ведение речи — с к а з ы в а н и е, корни которого — в речевой почвенности, в историко-бытовых и диалектных пластах народного языка, а главнейший стилевой признак — просторечие.

Просторечен словоотбор. Здесь — просторечие местное, включающее лагерное словоупотребление:

о п е р (оперативный работник), п а д л о, п о п к и (часовые на выпшках), п о л к а н ы (о работающих при столовой), п р и д у р к и (об устроившихся на легкую работу), ш м о н (обыск) и т. д.

Здесь и общераспространенные просторечные: з а г н у т ь (сказать неправдоподобное), в к а л ы - в а т ь (рьяно работать), м а т е р н у т ь, г в о з - д а н у т ь, н е д о т ы к а, ж и т у х а и т. п.; тут и «возвращаемое» Солженицыным в литературный язык из словаря Даля (е ж е д ё н, з а к а л е л ы й, л ю т ь и т. п.) и, наконец, подслушанное или сочиненное им самим в духе народного речеупотребления, вроде п р и г р е б а т ь с я (придираться), п о д с о с а т ь с я (пристроиться): «Тут же и Фетюков, шакал, подсосался»; р а з м о р ч и в ы й и т. д.

Есть и просторечные формы типа: о к у н у м - ш и, л я ж ь, л ё д у...

Обильна просторечная фразеология — лагерная: к а ч а т ь п р а в а (требовать положенного по закону), х о д и т ь с т у ч а т ь к к у м у (доносить); своя: «и в больничке о т л ё ж у н е т»; «он ему и д ы х п о м о р о з у н е п о г о н и т» (то есть «не заговорит»). Много пословично-поговорочных выражений, составляющих три разные группы: 1. заимствования из Даля, 2. параллели к уже существующему, 3. оригинальное, вроде:

Двести грамм жизнью правят.

Волочи день до вечера, а ночь наша¹.

¹ Подробнее об этом см. мою статью «Образ рассказчика в повести Солженицына 'Один день Ивана Денисовича'». Л. Ржевский, «Прочтение творческого слова». New York University Press, 1970. То же в: Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun. New York — London. 1968.

Разнообразны разговорно-просторечные отклонения от обычного построения фраз («Который бригадир умный — тот на процентовку налегает. С ей кормимся»); черты фольклорных стилей в описаниях («Долго ли, коротко ли — вот все три окна толем зашили»; «Солнце взошло красное, мглистое над пустой зоной: где щиты сборных домов снегом занесены, где кладка каменная начатая...»); народного типа сравнения («Окружили ту печку, как бабу, все обнимать лезут»).

Возникают типично сказовые интонации, ритмы и перебои, отражающие как бы само дыхание рассказывающего:

...Так он и ждал, и все ждали так: если пять воскресений в месяце, то три дают, а два на работу гонят. Так он и ждал, а услышал — повело всю душу, перекривило: воскресеньице-то кровное кому не жалко? (1, 102)

В итоге складывается речевой облик рассказчика с чертами простого — тяжелого жизненного опыта — работяги. Читатель охотно отождествляет этого рассказчика с самим Иваном Денисовичем Шуховым.

Так ли это?

В конце повести, например, читаем:

Вот хлеба четыреста, да двести, да в матрасе не меньше двести. И хватит. Двести сейчас нажать, завтра утром пятьсот пятьдесят улупить, четыреста взять на работу — житуха! А те, в матрасе, пусть еще полежат. (1, 117)

Рассуждение (внутренний монолог) принадлежит Шухову. Но — дальше:

Хорошо, что Шухов обоспел, зашил — из тумбочки, вон, в 75-й уперли...

Это выдвигает перед читателем другое, не шуховское «я» рассказчика, говорящего, как видим, о Шухове в третьем лице и словно находящегося постоянно с ним рядом, плечом к плечу. Говорок Шухова и говорок этого рассказчика неразличимы по стилю; кому из них принадлежит тот или иной комментарий-рассуждение, решить невозможно.

Это двуединство облика рассказчика нигде не расчленяется грамматическим «я», но, напротив, подчеркивается кое-где промелькнувшим «мы»:

...Номер нашему брату — один вред...¹ (1, 24)

Тридцать восьмая, конечно, чужих никого к печи не подпускает... Ладно, мы и тут, в уголку, ничего. (1, 37)

— Раство-ор! — перенимает Шухов. ... Надо шнур на рядок вверх перетянуть, да живет и так, рядок без шнура прогоним. (1, 79)

Кто же в этом «мы» подключается к Ивану Денисовичу?

Да сам автор, разумеется, перевоплощающийся в сказового рассказчика-работягу. Последний из приведенных примеров, где идет речь о кладке стены, — даже и автобиографическое тому подтверждение: в каторжном лагере Караганды Солженицын работал каменщиком.

Это перевоплощение создает облик исключительного речевого богатства: кто в самом деле припишет рассказчику-колхознику это знание далевского словаря, эту афористичность суждений, эту щедрую образность речи! но в этом облике сливаются как бы два «носителя авторской оценки»²,

¹ Разрядка моя. — Л. Р.

² Если воспользоваться термином Б. А. Успенского. См. Б. А. Успенский, Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Изд-во «Искусство», М. 1970, стр. 20-21.

одинаково обращенные в своем языке к народной речевой стихии.

Процесс перевоплощения — переход литературно-письменных стилей в устные, просторечные — легко проследить. Вот два отрывка, где сказовое в отличие от «письменного» выделено разрядкой:

...Бригады сидели за столами или толкались в проходах, ждали, когда места освободятся. Прокликаясь через тесноту, от каждой бригады работяги по два, по три носили на деревянных подносах миски с баландой и кашей и искали для них места на столах. И всё равно, не слышит, обалдуй, спина еловая, на тебе, толкнул поднос. Плесь, плесь! Рукой его свободной — по шее, по шее! Правильно! Не стой на дороге, не высматривай, где подлизать. (1, 13)

Или:

Было все так же темно в небе, с которого лагерные фонари согнали звезды. И все так же широкими струями два прожектора резали лагерную зону. Как этот лагерь, Особый, начинали — еще фронтовых ракет осветительных больно много было у охраны, чуть погаснет свет — сыпят ракетами над зоной, белыми, зелеными, красными, война настоящая. Потом не стали ракет кидать. Или дорогí обходятся? (1, 15-16)

Саморастворение автора в речевом облике лагерного работяги и есть основа того показа «одного дня» Ивана Денисовича изнутри, о котором

писал В. Лакшин, природа его проникновенности и выразительности.

Обращенность к речевой почвенности создает ту непосредственность и искренность тональности рассказа, которая завораживает читателя. Тональность эта оказывается одновременно и эстетической категорией, потому что чужда многословию и при совершенной краткости творческого выражения сообщает беглому наблюдению, мельчайшей детали почти символическую глубину и знаменательность.

Простота и доверительность рассказа дают зримость и свечение сценам — в бараке, в столовой, на «шмоне», на строительстве ТЭЦ¹, пластичность и краски фигурам Буйновского, Цезаря, Фетюкова и других из шуховского окружения.

И прежде всего — самому Ивану Денисовичу. Может быть, всего лишь строчка: «Потом Шухов снял шапку с бритой головы — как ни холодно, но не мог он себя допустить есть в шапке...» — передает читателю то внутреннее благообразие Ивана Денисовича, которое вдохновляет критиков соотносить его с толстовским Платоном Каратаевым.

Найденную в народности языка простоту и искренность повествовательного слога Солженицын продлит и в других своих, структурно более сложных, произведениях.

¹ Изображение рабочего порыва в сцене кладки кирпичной стены — лучшее, вероятно, по правдивости и мастерству в послеоктябрьской литературе на строительные темы; природу воодушевления нужно, конечно, искать скорее — в записях Достоевского о труде каторжников «мертвого дома», поскольку приписать энтузиазм социалистического строительства энкам сталинских лагерей вряд ли возможно.

Так, бдительность. Что теперь делать?..

«Случай на станции Кречетовка»

Дождь-косохлест!

«...со вчерашнего дня лило этого дождя холодного не переставая так, что удивляться надо было, откуда столько воды на небе».

Залитая потоками воды, от которой рельсы блестят даже и в сумерках, станция Кречетовка — почти аллегорическая картина тыловой военной нервозности, смуты и суеты.

И не менее выразительны фигуры обслуживающих ее лихорадочную жизнь:

Списчицы вагонов тети Фроси, уверенной в том, что у «мордатых» эвакуированных, минуя станцию, должно выменивать на картофельные лепешки мыло и шелковые чулки («У выковыренных-то и брать! Они отрезывезут, кустымы везут»).

Колоритнейшего старика Кордубайло, вагонного мастера, о котором критикам написать бы страницы — так весомо представлена «почвенность» его облика и потаенная лукавая мудрость реплик.

Комсомолки-военнослужащей Вали, со свежими бледнорозовыми губами, чуть влюбленной в помощника военного коменданта станции Зотова.

И — самого Васи Зотова, главного в рассказе лица.

Портрет Зотова — весь из говорящих деталей: вот он «поправил очки, придававшие строгое выражение его совсем не строгому лицу»; «снять очки, и ребячья какая-то будет голова»... Вот, в другом месте, Валя смотрит на его «смешные отставлен-

ные уши, нос картошкой и глаза бледноголубые с серинкой»; у него — узнаем мы — круглые с короткими толстыми пальцами «ладонца», которые он часто потирает.

Зотов и педантичен чуть-чуть по-детски и сам отмечает в себе «характер с задатками систематизации». Жена его осталась в занятых немцами местах, но представление о морали у него высоко — он даже чуть побаивается женщин, даже и молоденькую свою диспетчершу.

Еще выше у Зотова — ощущение долга. Партийного: его единственное вечернее чтение теперь — томик марксова «Капитала», который, по его расчетам, должен сделать его «непобедимым, неуязвимым, неотразимым в любой идейной схватке»; долга гражданского: он тяготится тем, что вместо фронта вынужден быть в тылу, мучится от несчастного хода войны, однако считает преступлением даже само возникновение критических мыслей («...это было оскорбление всемогущему, всезнающему Отцу и Учителю, который всегда на месте, все предвидит» и т. п.)

Постепенно читатель проникается безусловной симпатией к Зотову, соглашаясь с Валею, которая думала, что «по работе он был въедливый, этот Василь Васильич, но не злой. А чем особенно ей нравился — был он мужчина не развязный, вежливый».

И вот, когда переваливаем уже за половину рассказа, происходит сам случай: в комендатуру является отставший от своего эшелона Тверитинов.

Тоже и этот, уже пожилой, нелепо одетый, с засаленным красноармейским мешком и небритый актер мгновенно завоевывает читателя. Через восприятие Зотова — прежде всего: Зотову нравится его голос — «богатый, низкий и благородно сдер-

живаемый, чтобы не хвалиться», приятна его манера говорить, улыбаться: «Очень симпатичная, душу растворяющая улыбка была у этого чудака», — думает он.

Оба, охваченные взаимным расположением, сидят друг против друга; один — в твердой решимости помочь человеку, попавшему в беду, другой — разморенный теплом комнаты и затяжками одолженного у Зотова курева.

Читатель так полон ожидания благополучного завершения конфликта, что может и не обратить внимания на диссонанс, тонко вплетенный автором в благодушие этой сцены. Речь заходит о 1937-ом годе — и как контрастно мироощущение каждого из двух: для одного этот год — безумие сталинского террора, для другого — гражданская война в Испании и советское тайное вмешательство в нее.

— ...Да вообще у нас задавать вопросы опасно, — говорит Тверитинов.

— В военное время, конечно.

— Да оно и до войны уже было.

— Ну, не замечал!

— Было, — чуть сощурился Тверитинов. — После тридцать седьмого...

— А — что тридцать седьмой? — удивился Зотов.

— А что было в тридцать седьмом? Испанская война?

— Да нет... — опять с той же виноватой улыбкой потупился Тверитинов. — Нет... (1, 174)

Но диссонанс пока что обоими не примечается, и в разговоре возникают почти лирические паузы — Тверитинов показывает фотографию своей дочери («Девчушка очень понравилась Зотову. Его губы распустились»); нечто вроде внутреннего монолога Зотова, сопутствующего разглядыванию фотографии, даже и самим стилем своим передает его растерянность (1, 179) — он «уже не сдерживал сим-

патии к этому уравновешенному человеку, не зря так сразу понравившемуся ему».

И вдруг...

Вдруг Тверитинов не может припомнить, как назывался до переименования Сталинград.

И — читаем — «всё оборвалось и охолонуло в Зотове! Возможно ли? Советский человек — не знает Сталинграда?...» «Значит, не окруженец. Подослан! Агент! ... Так, бдительность. Что теперь делать? Что теперь делать?» (1, 186)

И Зотов сдает понравившегося ему было человека в местный отдел НКВД:

— Что вы делаете! Что вы делаете! — кричал Тверитинов голосом гулким, как колокол. — Ведь это не исправишь!

— Не беспокойтесь, не беспокойтесь, — уговаривал Зотов, ногой нащупывая порог сеней. — Надо будет только выяснить один вопросик...

И ушел. (1, 192)



Творчески-познавательная весомость произведений Солженицына не только в том, что он отбирает, как темы, из недавнего прошлого явления, столь трагические для человеческих судеб и душ, но и в том, что он продвигает эти явления в наши дни, как бы испытывая их жизнеустойчивость, современную их живучесть.

Бдительность!

Как складывался в сознании людей фетиш этой бдительности — трамплин для предательства и доноса?

В изданном в тридцатые годы Академией наук СССР Толковом словаре под редакцией Ушакова помещено слово недоносительство с пометкой: «проступок, преступление, заключающе-

еся в недонесении о чем-нибудь; недоноситель — лицо, виновное в недонесении».

«Предельным» апофеозом темы бдительности в послеоктябрьской литературе надо, по-видимому, считать поэму Степана Щипачева «Павлик Морозов», напечатанную в журнале «Знамя» № 6 за 1950 год, — то «слово» советской поэзии, которого, как говорится в пословице, «из песни не выкинешь», сколь бы мерзко оно ни звучало, — иначе ведь не рассудить и целого!

Павлика, деревенского подростка, удручает то, что его отец, Трифон, покрывает деревенских кулаков, не желающих сдавать государству зерно, и отказывается сообщить о них властям:

Павлик и слышать не может
Теперь о своем отце,
Бровей не сдвинув строже,
Не изменившись в лице.

И Павлик доносит на отца. При этом, как пример высокой сознательности, голос сыновней любви заглушен в нем величием другого, гораздо более значительного отцовства:

Отец — дорогое слово!
В нем нежность, в нем и суровость.
Сталину, совершая
Всей жизни своей поворот,
Любовь свою выражает
Этим словом народ...

✱

Насколько же прочен он в людях, этот рефлекс непременного недоверия и добровольного сыска?

Солженицын верит в человека. Его Зотов, сообщив в органы: «Настоящим направляю вам задержанного, назвавшегося окруженцем Тверитиновым Игорем Дементьевичем, якобы...» и т. д., — совершенного душевного спокойствия уже не может найти.

Прошло несколько дней, миновали и праздники.

Но не уходил из памяти Зотова этот человек с такой удивительной улыбкой и карточкой дочери в полосатеньком платице.

Всё сделано было, кажется, так, как надо.

Так, да не так... (1, 193)

Это: так, да не так ... замечательно! Это и есть — то из прошлого, что переносит Солженицын в актуальность нашей современности, — тот «критерий», приложение которого много шире сюжетного конфликта рассказа и который составляет его внутреннюю, такую значительную и человеческую тему.

3

У тех людей всегда лица хороши, кто в ладах с совестью своей.

«Матрёнин двор»

Образ Матрёны настолько в центре солженицынского рассказа, что и разбор надо прямо с него начинать.

Один из зарубежных обозревателей русской литературы сказал как-то в частной беседе: «Для меня Матрёна — самый яркий образ крестьянки из всего русского, что читал».

Вместо возражений захотелось лучше обдумать: в чем же впечатляющая сила этого образа? И самого рассказа?

После нескольких настораживающих читателя строк (намекается на случившуюся железнодорожную катастрофу, о которой речь впереди и в которой погибает Матрёна) рассказчик описывает свое возвращение издалека, где он «задержался с возвратом годиков на десять», и поиски пристанища: «хотелось затесаться и затеряться в самой нутряной России — если такая где-то была, жила».

Повествование от первого лица — вещь обычная, но есть что-то особенно подкупающее у «я» этого рассказа.

Может быть, это — легко угадываемая автобиографичность этого «я», вызывающая сочувствие?

Может быть, сама повествовательная манера, очень простая и задушевная, в которой рассказывается обо всем?

Может быть, наконец, — то тепло, с которым смотрит рассказчик на нищую деревню Тальново, Матрёнину бедную утварь, самое Матрёну, большую и всеми помыкаемую; с которым потом, поселившись у нее в доме, описывает ее неизменную доброжелательность, простодушие, лучезарную улыбку на добром лице? Читатель чувствует: это не охотник с ружьем, не очеркист с блокнотом в кармане — наблюдатели чужой жизни «по пути» и «с разбегу», — нет, рассказчик вживается в эту жизнь, он как бы свой в этой полусветлой горнице с фикусами на лавках и мышами по стенам:

По ночам, когда Матрёна уже спала, а я занимался за столом, быстрое шуршание мышей под обоями покрывалось слитным, единым, непрерывным, как далекий шум океана, шорохом тараканов за перегородкой. Но я свыкся с ним, ибо в нем не было ничего злого, в нем не было лжи. Шуршанье их — была их жизнь. (1, 201)

Рассказчик и говорит иной раз словарем и интонациями, свойственными Матрёниной речи:

Так, одной утёлой козе собрать было сена для Матрёны — труд великий. Брала она с утра мешок и серп и уходила в места, которые помнила, где трава росла по обмежкам, по задороге, по островкам среди болота. ... С мешка травы получалось подсохшего сена — навильник. (1, 206)

Несчастливая в семейной жизни, постоянно в нужде («в колхозе она работала не за деньги — за палочки»), Матрёна восхищает рассказчика своим беспредельным бескорыстием, жертвенной готовностью потрудиться не для себя.

В контрасте с колхозным ее окружением — безжалостным, ожесточенным, даже и хищным в своей борьбе с нищетой, черты эти особенно выразительны.

Хищен Фаддей, деверь Матрёны, в облике которого (в том, как включен этот облик в структуру рассказа) есть нечто фатальное: когда-то он был женихом Матрёны, попал в плен и, вернувшись, застал ее замужем за своим братом. «— Стал на пороге, — рассказывает своему постояльцу Матрёна. — Я как закричу! ... Ну, говорит, если б то не брат мой родной — я бы вас порубал обоих!»

Теперь Фаддей настаивает, чтобы Матрёна отдала его дочери часть своей избы — холодную горницу. Горницу разбирают, и, провожая тягач с бревнами по своей постоянной готовности помочь, Матрёна гибнет в катастрофе на железнодорожном переезде.

Следует картина похорон, изумительные «плачи» по покойнице, а чуть пораньше — не менее изумительное описание первой ночи рассказчика в опустевшей избе:

Я лег, оставив свет. Мыши пищали, стонали почти, и всё бегали, бегали. Уставшей бессвязной головой нельзя было отделаться от невольного трепета — как будто Матрёна невидимо металась и прощалась тут, с избой своей.

И вдруг в притемке у входных дверей, на пороге, я вообразил себе черного молодого Фаддея с занесенным топором.

«Если б то не брат мой родной — порубал бы я вас обоих!»

Сорок лет пролежала его угроза в углу, как старый тесак, — а ударила-таки... (1, 224)

И наконец — концовка, где задушевная тональность рассказа достигает предела, завершаясь лирической высотой обобщения:

Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся земля наша.



В концовке этой сгустилась вся почвенность «я» рассказчика — его живописание злого и доброго, его ощущение находки, воплощенной для него в облике героини рассказа.

У Достоевского в «Дневнике»: «...у кого хоть раз билось сердце по страданиям народа, тот поймет и извинит всю непроходимую наносную грязь, в которую погружен народ наш, и сумеет отыскать в этой грязи бриллианты».

Но предтеч Матрёны можно найти и чуть ближе к нам — у Н. Лескова: начиная с «Соборян», тема праведников сделалась одно время его главной темой. «Я дал читателю положительные типы

русских людей, — говорил он. — Весь мой второй том под заглавием «Праведники» представляет собою отрадное явление русской жизни».

В своих записках Лесков рассказывает о своем споре с Писемским, автором романа «Тысяча душ» и пьесы «Горькая судьбина»:

«— По-вашему, — говорил Писемский, — небось всё надо хороших писать, а я, брат, что вижу, то и пишу, а вижу я одни гадости.

— Это у вас болезнь зрения.

— Может быть, ... но только что же мне делать, если я ни в своей, ни в твоей душе ничего, кроме мерзости, не вижу?»

«Мною, — записывает Лесков, — овладело от его слов лютое беспокойство. Как, думал я, неужто в самом деле ни в моей, ни в его и ни в чьей русской душе не видать ничего, кроме дряни?» ...«Если без трех праведников, по народному выражению, не стоит ни один город, так как же устоять целой земле с одной дрянью, которая живет в моей и твоей душе, читатель?»

Тень Лескова отчасти — и в самой речевой структуре рассказа («отчасти» — потому, что обращенность к народной языковой стихии у Солженицына вполне своя, и лишь немногие черты преемственности в этом направлении можно отметить у его музы): в выделении, как и у Лескова, разрядкой некоторых словечек местного диалекта: картовь, суп картонный, немоглухой и др.; тоже и так называемой народной этимологии в языке самой Матрёны: разведка (розетка), порция (порча), дуель (из окна) и т. д.; наконец — в тех ритмах и напевности устного повествования, которые были таким обычным элементом лесковского сказа. Например:

И попросила она (Матрёна. — Л. Р.) у той второй, забитой Матрёны — чрева ее урывочек (или кровиночку Фаддея?) — младшую их девочку Киру. (1, 216)



Трудно согласиться с утверждением Г. Лукача в его книге о Солженицыне, будто изображенная в «Матрёнинном дворе» жизнь деревни мало отражает сталинскую эпоху («very little influenced by Stalinism») и будто «Случай на станции Кречетовка» связан с этой эпохой теснее¹. Правда, непосредственных обличений тягот и уродливостей колхозной жизни у Солженицына не больше, чем у иных его современников (Абрамова, Можая, Тендрякова и других), но отражение эпохи в рассказе глубоко и раскрывается в знаменательной полярности: духовное обнищание закрепощенной деревни, с одной стороны, и — та искомая высокая праведность, которую вершители этой эпохи ни одобрить, ни допустить не в состоянии. Официозная критика приняла в штыки именно эту внутреннюю тему рассказа, отметив противопоставление, при котором, как писал в журнале «Октябрь» Н. Сергованцев, «общественные начала нашей жизни, призванные служить интересам трудящихся, выглядят враждебной притесняющей силой», а «русское праведничество, на которое ссылается Солженицын», — положительной².



«Один день Ивана Денисовича», «Случай на станции Кречетовка» и «Матрёнин двор» — луч-

¹ Georg Lukács. Solzhenitsyn. London, Merlin Press, 1970, p. 24.

² «Октябрь» № 4, 1963.

шее из того, что написано Солженицыным до его крупных книг.

Можно ли установить внутреннюю связь между этими тремя вещами — путь, которым шел автор в своем смелом выборе тем и в стремлении рассказать правду об окружающей жизни?

Можно, вероятно, только предположить этот путь.

«Один день Ивана Денисовича» ... Беспримерной творческой силы картина жизни за колючей проволокой — людоедства сталинских лет! И вот один из читателей, П. Р. Мартынюк, пишет автору:

При чтении этой повести напрашивается вопрос — как же могло так стать, что у власти стоит народ и народ допустил такую тиранию?.. (5, 245)

Как же могло так стать?

Не дает ли «Случай на станции Кречетовка» как бы частичный ответ на этот вопрос — в изображении этой неприменной, искажающей человека «бдительности», этой обязательности партийной оценки ближнего и явлений вокруг, взятой из иных, не общечеловеческих представлений о духовных ценностях и морали?

И в размышлениях о борющихся силах добра и зла — почвеннической трактовки образ Матрёны как символ неумирающего прекрасного в народной душе, пренебреженной и затравленной годами нового Смутного времени.

Так, видимо, и понимают этот последний рассказ многие советские читатели, судя по некоторым письмам в журнал «Новый мир». Например:

«...В пятый раз прочитал про Матрёну. Сами Вы тот человек, без которого не стояла бы земля наша. И от этого так хочется в пояс, по-русски, низко, низко поклониться Вам за всю нашу землю, за всех русских людей»... (6, 315)

ДВА ХОРА

Отсюда, из ковчега, уверенно прокладывающего путь сквозь тьму, легко озирался извилистый, заблудившийся поток проклятой Истории...

«В круге первом»

«Лучше хлеб с водой, чем пирог с бедой».

Там же

1

«В круге первом» — книга широкого и отважного замысла, по познавательному своему значению поистине «поднятая целина» творческого безмолвия о России сталинских лет — так много в ней человеческих судеб, проблем, раскрытий, на которых десятилетиями лежало цензурное вето, и так беспощадно авторское отрицание зла.

И это — несмотря на ограниченность места действия: небольшой подмосковный привилегированный лагерь, который заключенные называют «шарашкой»¹, и немного Москвы. И — срока: всё рассказанное происходит с 24 по 27 декабря 1949 года — так ёмок у Солженицына его повествовательный день.

Заглавия 87-и главок романа увлекательны и разнообразны по ассоциациям, которыми найдены, и стилю: прямое указание на содержание главки

¹ шарашить — вздорно трудиться; есть выражение «шарашкина фабрика», «шарашкина контора» — не-solidный рабочий пункт.

чередуются с «ключевым» в ней выражением или словом («Протестантское Рождество», «Хьюги-бу-ги», «Остановись, мгновенье!», «Поцелуи запрещаются» и т. п.).

Вторая главка романа под названием «Идея Данте» объясняет его заглавие:

На «шарашке» собраны из многих тюрем и лагерей крупные специалисты разных высших профессий; для них созданы несравненно лучшие условия существования и труда. «Может быть, мне это снится? Мне чудится, что я — в раю!» — говорит кто-то из новоприбывших сюда лагерников. «Нет, уважаемый», — отвечает ему один из старожилов, — «вы по-прежнему в аду, но поднялись в его лучший и высший круг — в первый круг. ...Шарашку придумал, если хотите, Данте. Помните, — Данте разрывался: куда ему поместить античных мудрецов. ... И Данте придумал для них в аду особое место». «...вы слишком поэт», — перебивает другой заключенный. — «Я гораздо доступнее объясню товарищу, что такое шарашка. Надо читать передовицы: 'Доказано, что высокие настриги шерсти с овец зависят от питания и от ухода'».

Уже само заглавие, относящее нас к Дантову «Аду»¹, раскрывает общую тему романа: каратели и караемые; торжествующие и униженные; хор тюремщиков и хор жертв.

Представляющая эти два хора структура романа полифонична, как, вероятно, назвал бы ее и сам Солженицын (в одном из своих интервью он упомянул о полифоническом романе, говоря о

¹ Кое-кто из зарубежных авторов статей о романе склонен видеть в нем многие следы «влияний» Данте, помимо проясняющей заголовок аналогии, см. V. Grebenschikov, "Les cercles infernaux chez Soljénitsyne et Dante". Revue Canadienne des Slavistes. Vol. XIII, 2-3, 1971.

своем творчестве): каждому значительному, в качестве носителя «частной» темы, персонажу отведено — иногда кряду, чаще вразброс — определенное число главок¹, и голоса их в обоих хорах как бы совместны в звучании.



Сюжетные скрепы, связывающие эти 87 главок, не сложны. Один из «торжествующих», государственный советник второго ранга Иннокентий Володин, предупреждает по телефону старого профессора-медика, собирающегося в командировку в Париж, о том, что его ждет опасность: он обещал передать что-то из своих трудов кому-то из французских коллег; об этом знает МГБ и уже готовит арест и «дело». Говорит Володин из телефонной будки на Арбате, пытаясь изменить голос, — боится, что его подслушивают. Это — завязка.

Его подслушивали.

На другой уже день ленту с записью его голоса передают в акустическую лабораторию «шарашки», где задачу опознания удастся решить. Главка 82-ая: «Да оставит надежду входящий» и две последующие рисуют процедуру ареста и привоза Володина в Лубянскую тюрьму — многообещающий дипломат становится узником, у которого отбирают подтяжки и срезают пуговицы с брюк...

Иннокентий Володин и его жена Дотнара (Дочь Трудового НАРода) принадлежали «к тому кругу общества, где не знают, что значит ходить пешком или ездить в метро, где еще до войны беспересадочному спальному вагону предпочитали самолет, где даже об обстановке квартиры нет заботы: в каждом новом месте — под Москвой ли, в Тегеране, на сирийском побережье или в Швейцарии».

¹ Нержину, например, — девять, Володину — восемь, Сталину — четыре, и т. д.

рии, молодых ждала обставленная дача, вилла, квартира. . . . Взгляд их был: 'нам жизнь дается только раз!' . . . С подобными взглядами они очень хорошо соответствовали обстановке, в которой жили, и обстановка соответствовала им. Они старались отпробовать каждый новый диковинный фрукт. Узнать вкус каждого коллекционного коньяка и отличие вин Роны от вин Корсики и еще от всех иных вин, даваемых на виноградниках Земли. Одеться в каждое платье. Оттанцевать каждый танец. Искупаться на каждом курорте» . . . (4, 477)

Быт и дух этого «нового класса» представлен весьма выразительно в картине званого ужина у отца Дотнары, прокурора Макарыгина (прокурора «по спецделам, то есть делам, содержание которых было бы не полезно знать общественности и которые поэтому вершились скрытно») по случаю полученного им второго ордена Ленина.

В роскошной квартире Макарыгиных в одном из «благонастроенных» домов, за двумя столами, где «благородный хрусталь многоцветно рассыпал искры от граней, ребер и алмазной резьбы», — человек двадцать пять гостей, высокопоставленное общество сороковых годов. Здесь известный писатель-лауреат Галахов, женатый на другой дочери Макарыгина, Динэре (ДИтя Новой ЭРы), генерал-майор Словута, тоже прокурор, один из самых значительных, некий государственный молодой человек, референт при Президиуме Верховного совета, и другие. Блестящая авторская экспозиция гостей — их групп, передвижений, споров и реплик — невольно вызывает в памяти описание вечера в доме Анны Павловны Шерер, открывающее эпопею Толстого. Хозяйка дома по-великосветски покровительствует своей простоватой провинциальной подруге и одновременно стыдится за нее и

за другого гостя, Душана Радовича, перед важным Словутой: не подумал бы, «что у Макарыгиных принимают р в а н ь».

Профессор Радович, давнишний приятель прокурора (теперь, правда, почти уж и не приятель) — в опале: «уже в тридцатые годы лекции его отменялись, книги не печатались»; когда-то заметный в коминтерновских кругах, он спасся теперь от репрессий только благодаря болезням. Образ мыслей этого неправового марксиста раскрывает один небольшой штрих: в кабинете Макарыгина он находит сделанную по особому заказу книжку: «Тито — маршал предателей». Книжка эта — читаем в посвященной Радовичу главке «Зубр» — «обожгла его неживые пергаментные руки», «За последнюю дюжину лет попадали в руки Радовича тьмы и тьмы книг хамских, холопских, насквозь лживых, но, кажется, такой мерзости он еще в руках не держал».

Интересна сцена: Макарыгин, Радович, Словута в кабинете хозяина перед уходом знатного гостя домой:

Утробистый, выпирающий из своего мундира и переливающийся шеей через стоячий воротник, Словута осмотрел кабинет и одобрил:

— Хорошо живешь, Макарыгин! Зять-то старший лауреат — дважды?

— Дважды, — удовлетворенно отозвался прокурор.

— А младший — советник не первого ранга?

— Еще пока второго.

— Но боек, чёрт, до посла дослужится! А самую младшую за кого выдавать думаешь?

— Да упрямая девка, Словута, уж выдавал ее — не выдается. Засиделась.

— Образованная? Инженера ищет? — Словута, когда смеялся, отпыхивался животом и всем корпусом. — На восемьсот рубликов? Уж ты ее за чекиста, за чекиста выдавай, надежное дело. Ну, спасибо,

Макарыгин, что не забыл, не держи меня больше, ждут, да и одиннадцать скоро. А ты, профессор, тоже бувай здоров, не болей.

— Всего хорошего, товарищ генерал.

Радович встал попрощаться, но Словута не протянул ему руки. (4, 511)



Другой мир, несравненно обширнейший, представленный уже не тремя, но большинством главков романа, — мир шарашки, мир двадцати восьми десятков арестантов, запертых в ковчег специальной тюрьмы — бывшей церкви в подмосковной деревне Маврино. Прошлое их обесмысленно приговором, будущее — двадцатипятилетними сроками, настоящее — отгорожено от внешней жизни стенами в четыре кирпича. В остатке — разве что скрытая ирония, недоступная тупому сыску надзирателей и стукачей:

«Моя милиция
Меня стережет!
В запретной зоне
Как хорошо!

В самом деле — чего нам еще?..» (3, 82)

Среди сцен тюремного быта сцены свидания с женами, может быть, самые впечатляющие (главка «Поцелуи запрещаются», главки 34-38). Прямота и непосредственность солженицынской повествовательной манеры здесь — в самом отборе таких простых и вместе обжигающих слов, найденных для передачи трагизма переживаний и ситуаций: «...Ларик, родной мой», — молит инженера Герасимовича его жена на свидании, — «ну сделай как-нибудь, чтоб освободиться раньше. У тебя же гениальная голова! Ну, изобрази им что-нибудь. Спаси меня! Спа-си меня!.. — Она совсем не хотела

этого говорить, сокрушенное сердце!.. Трясаясь от рыданий и целуя маленькую руку мужа, она поникла к покоробленному шероховатому столику, выдавшему много этих слёз». (3, 319)

Или — о елке, которую в виде либеральной милости разрешено устроить узникам:

Завтра-послезавтра ёлку поставят в полукруглой комнате; арестанты-отцы, без детей своих сами превратившиеся в детей, обвешают ее игрушками... возмутся в круг, усатые, бородатые, и, перепевая волчий вой своей судьбы, с горьким смехом закружатся:

В лесу родилась елочка,
В лесу она росла... (4, 797)



Сильнее сюжетных скреп связывает структуру романа горечь несправедливости, ощущаемой автором, который «круг первый» пережил на собственной судьбе, и всюду внятное читателю отрицание людоедства, в каких бы формах оно ни выразилось.

Горечь и отрицание переходят в гнев, рождающий сатирические акценты в изображении тюремщиков различного типа и ранга.

Не случаен, например, выбор иных фамилий: «Лейтенант Ж в а к у н — грубый широкомордый непроницаемый парень», служивший во время войны исполнителем при военном трибунале; официальный критик Ж а б о в. С именем этого Жабова связано и описание «самооглядки» писателя, убивающей подлинность творческого порыва¹. (4, 506-507)

¹ См. также фамилию одного из ссыльных «активистов» — партийца-докладчика, ходившего всегда со словариком английских идиом («Врага надо знать»): Сатаневич (4, 433-434).

Ирония, скрытая в самой тональности авторского сообщения, сгущается «тематически» на многих страницах романа. В осуждении официальной антиамериканской пропаганды, например:

«И еще была книга на табуретке — 'Американские рассказы' прогрессивных писателей ... удивителен был их подбор: в каждом рассказе была обязательно какая-то гадость об Америке. Ядно-носно собранные вместе, они составляли такую кошмарную картину, что можно было только удивляться, как американцы еще не разбежались или не перевешались». (3, 235)

Или вот из разговоров обитателей «шарашки»: «— Когда наши будут начинать первый полет на Луну, то перед стартом, около ракеты, будет, конечно, митинг... Из трех членов экипажа один будет политрук», — говорит один из заключенных. А другой, подбегая: «— Илья Терентьич! Я могу вас успокоить. Будет не так... Первыми на Луну полетят американцы!» (4, 443)

Горечь и гнев создают и сюжетно-сатирические вставки, поданные как импровизации заключенных. Любитель литературы и просто «внимчивый», как сказал бы Солженицын, читатель не могут пройти мимо буффонады Рубина «Князь-предатель». Так звучно в ней проклятие шпиономании, зловещему ярлыку «враг народа», под которым отправлялись за проволоку миллионы, что даже сама стилевая пародийность формулировок вызывает у слушателей больше трагических ассоциаций, чем улыбок («Рубин грузно соскочил с тумбочки... Никто не смеялся»¹).

«Улыбчивее» новелла инженера Потапова — о том, как знатной американке, прозрачно обозначенной буквой Р., сильно модернизированным потем-

¹ Разрядка моя. — Л. Р.

кинским методом показывают гуманность советской тюрьмы. «Улыбка Будды». Но какая убийственная улыбка! Главка эта по остроте обличения и насмешки — самая полнокровная, вероятно, сатирическая смелость в советской литературе после двадцатых годов. Как «ударна», сжата и закончена, например, сцена со священником:

«В этот момент в камеру ненароком зашел русский православный священник с большим перламутровым крестом на груди — очевидно, с очередным обходом, и очень был смущен, застав в камере начальство и иностранных гостей.

Он хотел было уже уйти, но скромность его понравилась госпоже Р., и она попросила его выполнить свой долг. Священник тут же всучил одному из растерявшихся арестантов карманное Евангелие, сам сел на кровать еще к одному и сказал ему, окаменевшему от удивления:

— Итак, сын мой, в прошлый раз вы просили рассказать вам о страданиях Господа нашего Иисуса Христа».

И потом, после «благословения трапезы», окончания обеда и инсценировки в целом, священник «выскочил из камеры между свитой, торопясь, пока не захлопнули дверь». (4, 469-471)



Сатирическое уступает портретной и психологической подлинности в авторском живописании тюремщи ко в — непосредственно на самой шарашке и на той высокой «периферии», мановениями которой держались и множились запроволочные зоны, следственные застенки и тюремные камеры.

На шарашке это — «луновидный с незлобивой улыбкой» младший лейтенант МГБ Надела-

шин, однако «доглядчивый и дослышливый», всё записывавший в фискальную книжечку, откуда докладывал по начальству; майоры Мьшин и Шикин, представляющие душу полицейской бдительности и сыска специальной тюрьмы, — «...какая гадкая сероволосая, поседевшая над анализом доносов вошь — этот майор Шикин, как идиотски ничтожны его знания, какой кретинизм все его предложения», — думает один из начальников шарашки Яконов. (4, 631)

Выше — это запоминающийся образ министра государственной безопасности Абакумова. Вряд ли только иронией, но скорее точностью наблюдений и оценки вызвана характеристика полицейской его исполнительности: «...от долгого неупражнения ум стал бесполезен министру: вся его карьера складывалась так, что от думанья он проигрывал, а от служебного рвения выигрывал. И Абакумов старался меньше напрягать голову». (3, 109)

Уши составляют (по-толстовски) лейтмотив абакумовского портрета. От страха они «сперва леденели, а потом отпускали, наливались огнем — и всякий раз Абакумов еще того боялся, что постоянно горящие уши вызовут подозрение Хозяина». В кабинете Сталина «он стоял, держа длинные руки у бедер, немного наклонясь вперед, с почтительно-приветственной улыбкой мясистых губ — а уши его пылали». Они охлаждаются только после благополучного исхода ночного разговора.

Этот разговор диктатора с министром своей безопасности звучит для всех, знакомых с обстановкой сороковых годов, поистине как шепот самой истории:

Всё так же в позе ворона со свернутой шеей Сталин смотрел внимательно.

— Слюшай, — спросил он в раздумьи, — а шьто?

Дела по террору — идут? Не прекращаются?

Абакумов горько вздохнул.

— Я бы рад был вам сказать, Иосиф Виссарионович, что дел по террору нет. Но они есть. Мы раскрываем их даже на какой-нибудь вонючей кухне, даже на рынке.

Сталин прикрыл один глаз, а в другом видно было удовлетворение.

— Это хорошё, — кивнул он. — Значит — работаете. (3, 153-154)

Образ Сталина несомненно одна из вершин солженицынских воплощений. «Здесь, — пишет в своей, уже упоминавшейся выше, книге Г. Лукач, — Солженицын снова проявил себя проникательным и большим художником». Можно лишь гадать, какие источники сведений о недоступном кремлевском властителе помогли созданию этого образа? откуда почерпнута, например, эта подлинность сталинской речевой манеры и интонаций? Содействовали ли этому рассказы бывших его соратников, оказавшихся затем в лагерях¹? изучение письменных материалов — сталинских статей, выступлений и интервью²? Или — помимо и сверх всего этого — творческая интуиция, вдохнувшая живое дыхание в такие, например, строки:

¹ В «Раковом корпусе» есть такое место: Олег Костоглов стоит перед клеткой тигра, вызывающего у него представление о Сталине («В усах, в усах было сосредоточено его выражение хищности! А глаза — желтые». И дальше: «Один старый политкаторжанин, который был когда-то в туруханской ссылке, а в новое время встретился в лагере с Олегом, рассказывал ему, что — не бархатно-черные, а именно желтые были глаза!» (2, 561). В 1913 году в туруханской ссылке был Сталин.

² Об этих источниках см. в ценной статье проф. Edward J. Brown: Solzhenicyn's Cast of Characters. The Slavic and East European Journal. Summer 1971, Vol. 15, No 2, pp. 162-165.

А он был просто маленький старик с усохшею на шее кожной сумочкой (ее не изображали на портретах), со ртом, пропахшим листовым турецким табаком, с жирными пальцами, оставлявшими следы на книгах. Ему нехорошо было вчера и сегодня. Спиною и плечами он в теплом воздухе ощущал холодок и прикрыл их бурой верблюжьей шалью». (3, 122-123)

2

Среди хора жертв в центре авторского внимания — фигуры заключенных, работающих в двух лабораториях — «Акустической» и «Семёрке» — над созданием, по заданию Сталина, секретной телефонии. Это — математик Глеб Нержин, филолог Рубин, инженеры Сологдин, Прянчиков, Бобынин, Герасимович и другие.

Образ Нержина автопортретен. Совпадает с авторской его профессия, его интерес к языкознанию, его писательство («игольчато-мелкие записки», скрывааемые в письменном столе), его прошлое. Вот, если сопоставить некоторые черты его биографии с автобиографией Солженицына:

Роман:

...началась война, и Нержин сперва попал ездовым в обоз и, давась от обиды, неуклюжий, гонялся за лошадьми по выгону...

Потом Нержин выбился в артиллерийские офицеры. Он снова помолодел, половчал, ходил, обтянутый ремнями...

Потом Нержина арестовали. (4, 541-542)

Автобиография:

...С начала ее (войны. — Л. Р.), из-за ограничений по здоровью, я попал ездовым обоза и в нем провел зиму 1941-42 года, лишь потом, опять-таки благодаря математике, был переведен в артиллерийское училище ... я был назначен командиром разведывательной артиллерийской батареи...

Арестован я был ... («Грани» № 80, 5)

Трагедия разбитой семьи и той беспросветности, на которую обрекались в то время близкие заключенного, — тоже из судьбы самого автора, и творчески это самое теплое в структуре образа Нержина. Жена его, Надя, включена в мозаику романа крупным планом, представляющим как бы «тему в теме» и ступенчатым в смысле постепенного приближения к читателю.

Мельком мы видим ее — в метро, умоляющей случайно встреченного подполковника МГБ Климентьева о свидании с мужем. Ближе — в главке «Изменяй мне!» — сценах из прошлого (о том, как военкомат впервые не оплатил по офицерскому аттестату, как пришел треугольник письма со словами: «Единственная моя! Теперь будет еще десять лет!»). Еще ближе — в сцене свиданья, больше глазами мужа, в скованности движений и слов под глазом бульдоговидного надзирателя, в урывочном обмене репликами и взглядами («— Ты — худенькая, — с состраданием сказал он. — Питайся лучше. Не можешь — лучше? 'Я — некрасивая?' — спросил ее взгляд. 'Ты — всё та же чудная!' — ответил взгляд мужа»).

Наконец, в главках 44-47 — в общежитии студенческого городка, где Надя вынуждена скрывать свою участь от подруг, — внутренний облик ее раскрывается полностью. Раскрывается — в той особой знаменательности деталей, ситуаций и черт, которая у Солженицына граничит иной раз с глубиной символа¹. Такова последняя заключительная сцена главки «Воскресение мертвых»: Надя отвергла ухаживания Щагова, открыв ему, что муж ее — заключенный. Он уходит, как кажется ей,

¹ «Реализм, отточенный до символа» — называл такое В. И. Немирович-Данченко.

напуганный этим открытием. В звуках музыки за стеной слышится ей отчаяние.

Прислонившись лбом к среднему стеклу, Надя ладонями раскинутых рук касалась других холодных стекол.

Она стояла как распятая на черной крестовине окна.

Была в жизни маленькая-маленькая теплая точка — и ее не стало.

.

Надя совсем забыла о Щагове, а он опять вошел, без стука.

Он нес два стаканчика маленьких и бутылку.

— Ну, жена солдата! — бодро, грубо сказал он. — Не унывай! Держи стакан. Была б голова, — а счастье будет. Выпьем — за воскресение мерт-
в ы х ! (3, 408)



После свиданья с женой Нержин порывает начавшуюся было складываться близость с Симочкой — сотрудницей «для надзора», имевшей звание лейтенанта МГБ. «Я считал бы себя негодяем, если бы сегодня не исповедался тебе», — говорит он ей. — «Я вчера . . . виделся с женой...»

Женские образы в романе иногда в какой-то степени служебны, оттеняя нечто структурно более весомое. Так и — с Симочкой: перед посылкой в специальную тюрьму ее долго инструктировали в МГБ, объясняя, в какую «змеиную яму» она попадает, с какими лукавыми и опасными преступниками встретится. Но за месяцы совместной работы она не могла разглядеть в этих людях ничего преступного. Они — читаем в романе — «возбуждали в ней только безусловное уважение — своими разнообразными познаниями, своей стойкостью в перенесении горя». И, обязанная доносить опер-

уполномоченному о поступках и словах своих поднадзорных, она полюбила одного из них.

Автобиографичен в образе Нержина не только «послужной список» — автобиографично и мироощущение. Непримири́мость к тому, что́ его и тьмы других швырнуло в лагерь, — прежде всего! Непримири́мость бескомпромиссная, отважная, жертвенная.

Кульминация этой внутренней стати Нержина — в сцене из первого же дня описанной автором жизни «шарашки», когда начальник шифровальной работы, инженер-полковник Яконов предлагает ему перейти в «Семёрку», ближе к «осьминогу криптографии», где на размышления и потаенные «игольчато-мелкие записки» времени уже не осталось бы.

«...В случае успеха работы вас как криптографа досрочно освободят, снимут судимость, дадут квартиру в Москве...» — говорит ему в кабинете Яконова старый математик-доцент.

«— Снимут судимость! — зло воскликнул Нержин, и глаза его сузились. — Да откуда вы взяли, что я хочу этой подачки: хорошо работал, так мол освобождайся? Мы тебя прощае́м! ... Пусть признают сперва, что за образ мыслей нельзя сажать, — а там мы посмотрим — прощаем ли!» (3, 63)

Отказ от предложения означает отправку назад, в общий лагерь. На «шарашке» сытно, работа, на которой не отмораживают рук. «Все доводы разума — да, я согласен, гражданин начальник! Все доводы сердца — отойди от меня, сатана!»

И, выслушав отказ, Яконов отмечает в настольном блокноте: «Нержина — с п и с а т ь ».

Эта непримири́мость — как совесть человеческая, как неотступное требование справедливости —

делает и многих других заключенных «шарашки», униженных и бесправных, бесстрашными и сильными внутренней своей духовной свободой. «Я вам нужен, а вы мне — нет!» — бросает в лицо Абакумову инженер Бобынин. — «...человек, у которого вы отобрали в сё, — уже не подвластен вам, он снова свободен».

А другой инженер, Герасимович, в ушах которого еще звучит мольба жены на свидании: «Ну изобрети им что-нибудь. Спаси меня! Спа-си меня!», отказывается конструировать особый «сыскной» фотоаппарат («Чтоб значит ночью вот на улице сфотографировать человека, с кем он идет, а он бы и до смерти не знал...»); отказывается, хотя за удачу его ждет освобождение. «— Нет! Это не по моей специальности! . . . Сажать людей в тюрьму — не по моей специальности!» — говорит он. (4, 696)



Нержин, как и Рубин, как и Сологдин — герои мыслящие в том понимании этого слова, которое включает способность мыслить и «против течения».

Скептицизм; счастье; народ и личность; закономерен ли всякое историческое развитие? Оправдываем ли террор? Действительно ли колеса истории так-таки непременно и катятся в коммунизм? — вот проблемы, которые их волнуют, и в этом смысле они пионеры среди современных им литературных героев, которым их авторы самостоятельного мышления разрешить не осмелились.

Своеобразно народничество Нержина, включающее отрицание созданного литературой прошлого века в этой области сусального идола и его собственные разочарования и поиски. Поняв,

что у «Народа не было перед ним никакого кондового сермяжного преимущества», Нержин приходит к выводу, что в «народ» складываются люди «не по рождению, не по труду своих рук и не по крылам своей образованности. ... А — по душе». Каждому же надо «отграничить себе такую душу, чтобы стать человеком». (4, 544)

Толстовство этой концепции продолжается в главке «Хождение в народ» образом дворника Спиридона, который представляется Нержину примером такой — народной силы и конфигурации — души. Этот образ, богатой лепки и великолепно-го языка (чего сто́ит хотя бы сон Спиридона в главке «Рассвет понедельника», когда он видит свою любимую розовой масти кобылку Гривну!), часто соотносится критиками с толстовским Платоном Каратаевым. За жизнестойкостью, цельностью и справедливостью Спиридона Нержину чудится загадка некой самородной философской мудрости: «...Не сходилось ли это как-то с толстовской истиной, что в мире нет правых и нет виноватых?.. Не являла ли себя в этих почти инстинктивных поступках рыжего мужика — мировая система философского скептицизма?..» (4, 558)

Соотносимость с Толстым выступает и в конечном эпизоде темы «Спиридон» — когда Нержин задает дворнику вопрос о правоте и виновности, и тот отвечает звучным афоризмом, воспринятым Нержиным как своего рода откровение. Невольно вспоминается здесь «Анна Каренина» и разговор Левина с подавальщиком Федором о богобязненном старике Фоканыче — разговор, тоже оканчивающийся озарением поисков героя романа. Близость обоих эпизодов не только тематическая, но и структурно-стилевая:

«В круге первом»:

«Анна Каренина»:

...Это мыслимо разве — человеку на земле разобратся: кто прав? кто виноват? Кто это может сказать?

— Да я тебе скажу! — с готовностью отозвался просветлевший Спиридон... — Я тебе скажу: Волкодав — прав, а людоед — нет.

— Как-как-как? — задохнулся Нержин от простоты и силы решения. (4, 561)

— Да зачем же он будет спускать? (прощать долги. — Л. Р.)

— Да так, значит, — люди разные; один только для нужды своей живет, хоть бы Митюха, а Фоканыч — праведный старик. Он для — души живет. Бога помнит.

— Как Бога помнит? Как для души живет? — почти вскрикнул Левин.

.

— Да, да, прощай! — проговорил Левин, задышав от волнения...

Близость не затмевает различия самих вопросов: религиозно-этическое «как жить?» Левина сгущается у Нержина в проблему — как вести себя в условиях всепроникающего насилия в обществе, — отстраняться ли, вмешиваться ли, в свою очередь прибегая к насилию? Вопрос Нержина социологичен, и, видимо, связан со спором его с Рубиным накануне — об оправданности принуждения, осуществляемого государством, которое само по природе своей является формой принуждения. Но Рубин утверждает, что «Без разветвленной пенитенциарной системы государство существовать не может», и это казалось Нержину неприемлемым. Ответ Спиридона, может быть, и поразил его признанием государственности, которое заключается в первой части афоризма («волкодав — прав»); в отрицании Спиридоном людоедства вряд ли Нержин мог сомневаться.

В спорах с Рубиным та же по существу проблема решается в плане философии истории — Рубин утверждает закономерность исторического развития и, в частности, своевременность и величие Сталина: «Это — величайший человек! Ты когда-нибудь поймешь. Это вместе — и Робеспьер и Наполеон нашей революции». «— ...историки перестали заниматься историей», — возражает Нержин, подчеркивая сомнительность такого заключения в условиях несвободы и обязательной сталиниады. «— Я же вижу, кому присуждают премии и кому платят академическую зарплату. Они не историю пишут, а вылизывают языком одно известное место».

Оправданность любых средств, ведущих к цели — предмет спора Рудина и с Сологдиным: «...чем выше цель, тем выше должны быть и средства! Вероломные средства уничтожают и саму цель!» — говорит Сологдин. Спор переключается на личную моральную стойкость спорящих и достигает кульминации, когда Рубин подвергает сомнению эту стойкость у Сологдина: «...Просто у тебя способностей не хватает отличиться. ...А позовут — на брюхе поползешь!»

Образ Сологдина, молодого и даровитого инженера, продолжен именно в свете этого утверждения Рубина, то есть в свете той коллизии творческой личности и тоталитаризма, которая так часто кончается компромиссом.

Раскрывается эта тема в сцене «поединка» Сологдина с инженер-полковником Яконовым (главка «Два инженера») — сцене сильного и мастерского письма. Сологдин сжег чертеж сконструированного им «шифратора», не желая рисковать тем, что изобретение его присвоят местные начальники, самого же изобретателя отправят на этап.

Между двумя инженерами не нужно было больше ни вопросов, ни разъяснений. Меж их сцепленными взглядами метались разряды безумной частоты и невмещаемого напряжения.

«Я уничтожу тебя!» — налились глаза полковника.

«Хомутай третий срок, сволочь!» — кричали глаза арестанта. (4, 637)

Но задор конструктора-изобретателя, стремление противопоставить беспомощности тюремщиков свои знания и талант побеждают: Сологдин соглашается восстановить чертеж и доработать конструкцию в необходимый Яконову месячный срок. Нержинское «отойди от меня, сатана!» оказывается ему не по силам.



Как решается образ-тема Рубина?

Природа Рубина двойственна: член партии, продолжающий и в заключении оставаться ей верным и оправдывать террор Сталина, он в то же время импровизирует блестящую антиправительственную буффонаду о «Князе-предателе»; защитник догматики диалектического материализма, он одновременно и мечтатель (уж не Рудин ли он чуть-чуть, этот Рубин?) и вполне своеобразно толкует проблематику человеческого счастья во второй части гётевского «Фауста». Из словесных своих дуэлей с Нержиным и Сологдиным он не выходит ни победителем, ни убедительно побежденным.

Рушит его как защитника партийной диктатуры совсем иное... Ночью, после жестокой схватки с Сологдиным, разгуливается у него больная печень. Расхаживая по заплеванному коридору в тщетном ожидании фельдшера, задыхаясь от боли, Рубин уходит памятью в прошлое. Когда-то

еще в юности, «спеша самому себе и единственно-революционному классу доказать свою полезность», Рубин с маузером в руках отправился коллективизировать село. Воспоминания самые мучительные — голос совести, — которых он не хотел возбуждать, «которые забыть — значило исцелиться», одолевают его, и его облик вдруг озаряется для читателя совсем новым светом. Вот небольшой отрывок:

Разумелось само собой! — разрывать ямы с закопанным зерном, не давать хозяевам молоть муки и печь хлеба, не давать им набрать воды из колодца. И если дитё хозяйское умирало — подышайте вы, злыдни, и со своим дитём, а хлеба испечь — не дать. И не исторгала жалости, а привычная стала, как в городе трамвай, эта одинокая телега с понуренной лошадей, на рассвете идущая затаившимся мертвым селом. Кнутом в ставенку:

— Покойники е? Выносьтэ.

.
А сейчас вжато в голову. Врезано калёной печатью. Жжет. И чудится иногда: раны тебе — за это! Тюрьма тебе — за это! Болезни тебе — за это!

Пусть справедливо. Но если он понял, что это было ужасно, но если никогда бы этого не повторил, но если уже отплачено? — как это счистить с себя? Кому бы сказать: о, этого не было! Теперь будем считать, что этого не было! Сделай так, чтобы этого не было!..» (4, 579)

3

Страшная ночь Рубина — лишь продление темы, которой собственно и открывается роман, — темы «пробуждения совести».

Поступок Иннокентия Володина, предупредившего профессора Доброумова, старого знакомого его семьи, о намечаемой провокации МГБ, не

был случайным только порывом, но — заключительным звеном весьма продолжительного процесса. Предшествующими звеньями были: пресыщение в результате обладания «всеми плодами земли, которые можно было обонять, осязать, есть и мять», и раздумье над дневниками и письмами матери, в которых прочитывалось нечто давно позабытое, но вдруг приносящее озарение:

«Жалость — первое движение доброй души».

«Что дороже всего в мире? Оказывается: сознавать, что ты не участвуешь в несправедливостях. Они сильнее тебя, они были и будут, но пусть — не через тебя». (4, 481)

И это уже «озаренный» Володин (не только жизнь, но и совесть дается один только раз) в разговоре со свояком, лауреатом Галаховым, говорит о нехватке совести в толстых журналах и определяет писательскую трагедию в формуле, которой, вероятно, обеспечено литературное бессмертие: «...большой писатель в стране . . . — как бы второе правительство. И поэтому никакой режим никогда не любил больших писателей, а только маленьких». (4, 503)

И это уже озаренный пробуждением совести Володин, колеблясь войти в телефонную будку, произносит другой афоризм, который тоже стоило бы отпечатать в памятках и нагрудных книжках его современников:

«Чего-то всегда остерегаясь, — остаемся ли мы людьми?»¹

¹ Нечто близкое — у венгерского поэта Петёфи:
Мы ходим все, пригнувшись до земли,
Мы прячемся, боясь чужого взора!

Володин не только сознает, но, кажется, и предчувствует последствия своего шага. О месте, которое уготовано ему к концу романа, сказано в образном перифразе, почти символе:

...Новый смысл представился ему в новом здании Большой Лубянки, выходящем на Фуркасовский. Эта серо-черная девятиэтажная туша была линкор, и восемнадцать пилястров, как восемнадцать оружийных башен, высились по правому ее борту. И одинокий углый челночок Иннокентия так и тянуло туда, через маленькую площадь, под нос тяжелого быстрого корабля.

Он увернулся, спасаясь... (3, 8)

И тем не менее:

«Слушайте, слушайте!» — кричит он в трубку жене профессора, не желавшей как следует выслушать его. — «...Иностранцам — ничего не передавать! Вокруг этого затевается, может быть, целая провока...

Кто-то разорвал их линию». (3, 10)



И еще одно «пробуждение» в том же «хоре торжествующих» — дочь прокурора Макарыгина Клара. Здесь процесс, правда, только намечен. Начало: грязно одетая женщина моет лестницу в доме, где семья прокурора получает новую квартиру. Женщина поднимает на проходящих Клару и ее мать, на шуршанье их шелковых платьев, на запах их духов свое интеллигентное в брызгах мутной воды лицо, которого Клара была уже не в силах забыть.

Затем следует то же, что и у других работавших на «шарашке» женщин, — узнавание подлинной сути «чудовищ в синих комбинезонах» и неудобные в устах дочери прокурора по спецделам вопросы: почему? за что? Как же это: «Что хотят, то и делают?»

Так звучит в романе одна из главных его внутренних тем — тема пробуждения совести.



Где-то рядом — и другая внутренняя тема романа, не меньшей значимости, сквозная, потому что возникает более или менее явственно в самых различных его местах. Трудно дать этой теме определение: до различных читателей она и дойдет, вероятно, по-разному; ее можно было бы назвать темой обращенности к Небу как чему-то, противостоящему воинствующей бездуховности материалистического миропонимания.

«— В человеке от рождения вложена некоторая Сущность!» — говорит Нержину старик-художник Кондрашëв-Иванов. — «Это как бы ядро человека, это его Я! И неизвестно еще, кто кого формирует! Жизнь — человека, или сильный духом человек — жизнь. Потому что ... ему есть, с чем себя сравнить. Есть куда оглянуться. Потому что есть в нем Образ Совершенства, который в редкое мгновение вдруг выступает. Перед духовным взором». (3, 359)

То, что именно выступает перед духовным взором, здесь не названо словом, иносказано.

И дальше это же иносказание повторяется языком красок: художник показывает Нержи-

ну эскиз главной картины своей жизни: над горным ущельем — всадник. Изумленно и растерянно он смотрит вдаль, «...где на всё верхнее пространство неба разлилось оранжево-золотистое сияние» и «смутный и всё же угадываемый в подробностях нездешнего совершенства, — стоял в лучистом ореоле сиреневый замок Святого Грааля». (3, 360-361)



Еще полней и богаче творчески представлена тема «обращенности к Небу» в главке «Церковь Иоанна Предтечи».¹

Инженер-полковник Яконов после разгрома, который учинил Абакумов ответственным за секретную телефонию, подавленный и смятенный, отпускает шофера и — сам не зная куда — идет пешком. Ноги выносят его к берегу Яузы, притоку Москвы-реки, к каким-то развалинам, странно и остро напоминающим ему прошлое. Ему было двадцать шесть лет тогда, и Агнии, девушке, которую он любил, — двадцать один. «Хочешь, я покажу тебе одно из самых красивых мест в Москве?» — спросила она. И показала ему эту небольшую, с шатровой колоколенкой, кирпичную церковь Иоанна Предтечи, красиво вписанную в пейзаж осенней листвы, реки, блестящей на солнце, и города.

В торжественности этого показа, в самом его «ракурсе» есть внутреннее сходство с тем, что увидел Нержин в картине художника Кондрашёва «Замок святого Грааля»: и то, и другое было освобождением от приземленности, было обращенностью к Совершенству, Красоте, Вечности.

Церковь разрушили.

¹ См. сноску на стр. 27. — Изд.

Очнувшись от воспоминаний, Яконов заглядывает внутрь развалин — и на него дышит откуда запахом тлена и сырости. Он долго стоит, припав к косяку у ржавой двери.

И дальше:

Яконов был на вершине видимой власти. Он был в высоких чинах могущественного министерства. Он был умен, талантлив — и известен как умный и талантливый. Дома ждала его любящая жена. Румяные, спали в кроватках его дети. Высокие в старом московском здании комнаты с балконом составляли его превосходную квартиру. Измерялась в тысячах его месячная зарплата. Персональная «Победа» дожидалась его телефонного звонка. А он стоял, локтями припав к мертвым камням, и жить ему не хотелось». (3, 182-183)

Главка эта интересна той своей знаменательностью, которая так часто приводит письмо Солженицына на грань с и м в о л а. Иной читатель так непременно и прочтет ее как символ, может быть даже и центральный в романе, — символ трагической потери веры и любви, — потери, ведущей человеческую душу к омертвлению и распаду.

Лиризм, с которым всё в этой главке — самой поэтической главке романа — рассказано, охватывает многие компоненты ее творческой структуры. Пейзаж, например. В «В круге первом» пейзаж весьма редок, сжат и, как правило, представляет собою более или менее дальний ф о н (ср., например, зимнее утро на «шарашке»):

«Только-только брезжило. Снеговыми тучами закрытое небо опаздывало с отблесками утра. Фонари еще бросали на снег желтые круги». (4, 600)

Но пейзаж, который в главке «Церковь Иоанна Предтечи» видят Агния и Антон Яконов, — как бы продление внутреннего их взора, как бы растворяет в себе их самих:

Антон ахнул. Они как будто сразу вырвались из теснины города и вышли на крутую высоту с просторной открытой далью. Паперть главного входа сквозь перерыв парапета стекала в долгую белокаменную лестницу, которая многими маршами, чередуясь с площадками, спускалась по склону горы к самой Москва-реке. Река горела на солнце. Слева лежало Замоскворечье, ослепляя желтым блеском стекол, впереди дымили по закатному небу черные трубы МОГЭСа, почти под ногами в Москва-реку вливалась блестящая Яуза, справа за ней тянулся Воспитательный Дом, за ним высились резные контуры Кремля, а еще дальше пламенели на солнце пять червленно-золотых куполов храма Христа Спасителя.

И во всем этом золотом сиянии Агния, в наброшенной желтой шали тоже казавшаяся золотой, сидела, щурясь на солнце.

— Да! Это — Москва! — захваченно произнес Антон. (3, 176)

То же касается и портрета. Он обычно традиционно-описателен (см. портрет Нержина, например, 3, 29) или ограничивается подчеркиванием некоторых отдельных черт (Спиридон «рыж и круглоголов, у него малоподвижные большие глаза из-под густых рыжеватых бровей»; у Рубина глаза «большие и теплые», и он часто «одной рукой тербит отстроек своей жесткой черной бороды»).

Но вот облик Агнии выполнен в иной, лирически-непредметной манере, слегка напоминающей Пастернака:

Эта девушка была откуда-то не с земли. По несчастью для себя она была утонченна и требовательна больше той меры, которая позволяет человеку жить. Ее брови и ноздри иногда так трепетали в разговоре, словно она собиралась ими улететь... (3, 172-173)

И сами слова, складывающиеся в этой главке образы, лиричны и слегка призрачны:

Он произнес это имя — Агния, и ветерок совсем иных, забытых ощущений обжег его тело, сытое благами. (3, 172)

Прозрачная желтая шаль ее за плечами повисла на освобожденных полуопущенных локтях и была — как тонкие золотые крылья. (3, 179)

...Агния сказала своим тихим лесным голосом... (3, 175)



«В круге первом» — беспощадное отрицание сталинизма.

В 1964 году журнал «Новый мир» заключил с Солженицыным договор на эту книгу. Мудрено ли, что этот договор не осуществился?

Ведь заглавие: «В круге первом» относится не только к происходящему за колючей проволокой или тюремной стеной, — явление, которое творчески им охватывается, гораздо шире.

И по символической ли случайности (отнюдь, вероятно, не по замыслу автора), если обозначить это заглавие одними начальными буквами, получается: — ВКП!

КОСТОГЛОТОВ — РУСАНОВ

Боже мой, да ведь пора! Да ведь давно пора, как же иначе! Человек умирает от опухоли — как же может жить страна, проращенная лагерями и ссылками?

«Раковый корпус»

1

В своей «Автобиографии» Солженицын пишет: «С передержкой на месяц после восьмилетнего срока пришло — без нового приговора и даже без «постановления ОСО», административное распоряжение: не освободить меня, а направить на *вечную* ссылку в Кок-Терек (юг Казахстана). . . . Здесь у меня быстро развился рак, и в конце 1953 года я был уже на рубеже смерти, лишенный способности есть, спать и отравленный ядами опухоли. Однако, отпущенный на лечение в Ташкент, я в тамошней раковой клинике был в течение 1954 года излечен («Раковый корпус», «Правая кисть»)...»

Вероятно в силу этой автобиографичности «Раковый корпус» и по построению, и по творческой выразительности более «монолитная» вещь Солженицына.

Пространственно повествование почти целиком ограничено здесь одной палатой с девятью койками, и его сосредоточенность — сосредоточенность вглубь, в судьбы и переживания немногих; сюжетный стержень — временной, «вертикальный»: в основе его лежит история одного выздоровления.

Выздоровевший, Олег Костоглотов, — автобиографический герой повести. Душевный мир его раскрывается нам шире, чем душевный мир Нержина из «В круге первом»; пульс жизни — полней! Может быть — потому, что это — пульс обреченного на смерть, и за его наполнением вынужденно следит всё время он сам, а за ним и читатель.

Правдолюб, как и Нержин, Костоглотов в то же время лиричнее — его речь не только о справедливости, но и о любви: к женщине, милой земле, небу, деревьям... В книге довольно много пейзажа и той экспрессии лирического выражения, которая сообщает повествуемому такую творческую убедительность.

Главное же: всё или почти всё в этом повествуемом увидено глазами самого Костоглотова, представлено в его, перенятой у автора, оценке. Увидено же — с той особой цепкостью и остротой, с которой, по свидетельству многих, схватывают штрихи и детали люди, стоящие перед лицом уже совсем близкой — рукой подать — смерти.

В итоге — творческое свершение высокого мастерства. «Повесть производит оглушительное впечатление; вещь необычайной художественной силы», — сказал о «Раковом корпусе» писатель Г. Березко на обсуждении книги в Московской писательской организации 16 ноября 1966 г. (6, 187)

Вот вместе с Павлом Николаевичем Русановым читатель поднимается в больничный вестибюль и видит неопрятные халаты больных, вдыхает «влажноспертый, смешанный, отчасти лекарственный» воздух, которым пахнуло из дверей палаты, слышит хладнокровную реплику коренастого больного с туго обмотанной шеей: «А вот — еще один рачок».

Позже, на том же обсуждении своей вещи, Солженицын скажет:

«Ведь вход Русанова в палату автобиографичен, это я сам переступаю порог ракового корпуса». (6, 185-186)

Это «я сам» примечательно и хорошо объясняет ту внутреннюю «пульсацию» повести, которую мы называем обыкновенно творческой силой и подлинностью.

Вереница судеб на больничных койках автором пережитая, как и вся обстановка мук и человеческого отчаяния перед надвигающейся смертью или скальпелем.

Пережиты лечения и лечащие. Из этой последней пережитости вышли живые портреты врачей и вероятно единственный по творческой жизненности не только в послеоктябрьской литературе образ Людмилы Афанасьевны Донцовой, заведующей лучевым отделом клиники. Ей посвящено более 60-и страниц, и история ее, получившей на себя за годы работы с рентгеном больше разрушительных «эр», «чем самые терпеливые и тяжелые больные», есть история не декларированного, но неподдельного праведничества, подвижничества духа и труда.

Как часто у Солженицына, совсем иной раз короткий пассаж — одна-две реплики, обмен взглядами — раскрывает внутреннее дыхание образа. Вот, уже пораженная той самой болезнью, из лап которой вырывала других, Донцова делает свой последний обход, останавливаясь у постели безнадежно больного Сигбатова:

«Ты видишь, Шараф, — говорили глаза Донцовой, — я сделала, что могла. Но я ранена и падаю тоже».

«Я знаю, мать, — отвечали глаза татарина. — И тот, кто меня родил, не сделал для меня больше. А я вот спасти тебя — не могу». (2, 500)

Фигуры больных, сцены душевного их смятения и надрывов — пережитое тоже.

Вот помянутый уже выше Сигбатов, «самый кроткий, самый вежливый человек во всей клинике», которого теперь уже не держал крестец, и «только две сильных руки, приложенных сзади к спине, удерживали его вертикальность». Тракторист Прошка, которого «для ускорения обратчиваемости коек» выписывают с *tumor cordis* — раковой опухолью на сердце; счастливый, что его отпускают, он, весело помахивая остающимся рукой, уходит — умирать дома. Подростки — шестнадцатилетний Дёмка и Ася («желтоволосый тающий ангел, руками нельзя прикоснуться»), между которыми зарождалась было влюбленность; но вот Дёмка лежит с ампутированной ногой, и Ася, вся исплаканная, вбегает к нему в палату: ей должны отрезать больную грудь.

Сцена эта — из тех, которые, раз прочтенные, не забываются никогда: «Ты — последний! — говорит Ася Дёмке. — Ты последний, кто еще может увидеть ее и поцеловать!» И он целует ее «обремененную правенькую». «Ты — будешь помнить?.. Ты будешь помнить, что она — была. И — какая была?.. — Асины слезы падали ему на стриженую голову». (2, 439)

И молодой геолог Вадим, не желавший пользоваться блатом «даже перед хारेю раковой смерти», и кроткий Федерату, и сочно выписанный жуликоватый снабженец Максим Чаль — единственный или один из немногих у Солженицына образов юмористического штриха. И заболевший раком языка Ефрем Поддуб.

Образ Ефрема Поддубова — образ большого и глубокого наполнения. И очень — «от почвы». Может быть, поэтому в самом складе рассказа о

нем — черты устного народного словоотбора и почти сказовых интонаций:

А заболел у Ефрема — язык, поворотливый, ладный, незаметный, в глаза никогда не видный и такой полезный в жизни язык. За полста лет много он этим языком поупражнялся. Это языком он себе выговаривал плату там, где ее не заработал. Клялся в том, чего не делал. Распинался, чему не верил. И кричал на начальство. И обкладывал рабочих. И укрючливо матюгался, подцепляя, что там святых да дороже, и наслаждался коленами многими, как соловей. И анекдоты выкладывал жирнозадые, только всегда без политики. И волжские песни пел. И многим бабам, рассеянным по всей земле, врал, что не женат, что детей нет, что вернется через неделю и будут дом строить. (2, 112)

Ефрем продлевает собою тему совести, так полно прозвучавшую в «В круге первом». Умиряющего, его мучит память об обманутых им женщинах («Сколько Ефрем этих баб охобачивал — представить себе нельзя»); и еще память — об одном, казалось ничтожном и давнем, случае: десятником на стройке газопровода руками заключенных, Ефрем отказал в снисхождении трем вконец замученным землекопам из эков. «Ничего. И ты будешь умирать, десятник!» — сказал один из них, глядя вверх из ямы. И когда больные в палате обсуждают возможность самоисцеления внушением, Ефрем хрипит безнадежно: «Для этого надо, наверно... чистую совесть».

Душевное смятение Ефрема, однако, еще сложнее. В книге, которую дал ему Костоглотов, он прочел толстовский рассказ «Чем люди живы?». Проблема христианской любви, которую он просто миновал за недосугом, в погоне «за хлебом единым», теперь становится для него проблемой о

смысле жизни — может быть, ею, любовью, и надо бы встречать смерть?..

На вопрос «Чем люди живы?», заданный им в палате, он не получает ответа.

Но этот толстовский его вопрос образует главнейшую структурную ось повести. Ось ее внутреннего конфликта: Костоглов — Русанов.

2

Боевой дух непокорства, правды и жизнелюбия ведет Костоглового. Великолепно передана шероховатость и прямота его духовного облика — человека, который «ух как любил прошибать эти лбы и доказывать справедливость», который «никогда не разрешал себе улыбаться тюремщикам, даже если те улыбались», который даже в разговоре с благожелательным врачом «смотрел непримиристо, как черный пес», а в языке своем не остерегался грубостей.

Этот несколько черствоватый облик теплеет на страницах воспоминаний о первой ночи выхода из лагеря («Возьми свою постель и ходи»); на страницах, передающих романтическое увлечение Костоглового Верой Гангарт и особенно — саму историю его неожиданного возвращения к жизни.

Вера Гангарт («Вега»), самый поэтический образ повести, заставляет звучать глухими Костогловым «неожесточенные» струны его души: «...он знал, что эта ласковая, лишь чуть стуженная из воздуха женщина, тихо двигаясь и каждое движение обдумывая, не ошибется ни в чем» (главка «Переливая кровь»).

Дома у себя Вера Гангарт, слушая сюиту из «Спящей красавицы», представляет, как должен был бы слушать эту сюиту вымокший под дождем обреченный на смерть Костоглов (он пытал-

ся попасть в театр, приехав в город), а потом разговаривает с ним в воображении, как будто он сидел напротив ее: «...Она развивала ему свою теорию о мужчинах и женщинах. Хемингуэвские сверх-мужчины — это существа, не поднышавшие до человека, мелко плавают Хемингуэй. ... Совсем не это надо женщине от мужчины: нужна внимательная нежность и ощущение безопасности с ним — прикрытости, укрытости. (Именно с Олегом — бесправным, лишенным всякого гражданского значения, эту защищенность почему-то испытывала Бега.)

А с женщиной запутали еще больше. Самой женственной объявили Кармен. Ту женщину объявили самой женственной, которая активно ищет наслаждения. Но это — лже-женщина, это — переодетый мужчина». (2, 381-382)

Сама история исцеления Костоглотова отмечена в повести (по формальным приметам — конечно же, «романе», не «повести») двумя лирическими вехами:

Начало — внутренним его монологом, заканчивающим одиннадцатую главку, в котором перечисляются такие простые и вместе бесценные человеческие права, вновь обретаемые им вместе с выздоровлением: «право переступать по земле, не ожидая команды; право побыть одному; право смотреть на звезды, не заслепленные фонарями зоны; право тушить на ночь свет и спать в темноте; право бросать письма в почтовый ящик; право отдыхать в воскресенье; право купаться в реке. Да много, много еще было таких прав. И среди них — право разговаривать с женщинами». (2, 174)

Финиш — подлинного лиризма строчками из последних двух главок повести, в которых рассказывается, как Костоглотов уходит из раковой клиники в неожиданно снова обретенное будущее.

Но действенное мировоззренческое кредо Костоглотова раскрывается лишь в контроверзе с Русановым.

Тема двух образует как бы некое композиционное кольцо, начинающееся уже на первых страницах повести: Русанов, войдя в палату, при первом же взгляде на Костоглотова проникается почти ненавистью к этому «бандюге», который «туда же, тянулся к культуре — дочитывал книгу»; глазами Русанова дан здесь и неприязненный портрет Костоглотова.

Кольцо замыкается сценой последней встречи: автомобиль, которым управляет Лаврик Русанов (названный так в честь Лаврентия Бери), увозит Русанова-отца домой и едва не сбивает с ног Костоглотова, шедшего как раз посередине проезда:

— Я его звал — Оглоед. Если бы вы знали, какой неприятный, завистливый тип, — говорит Русанов жене. . . . — Классовый враг . . .

— Так давить его надо было, что же ты мне сказал — гудеть? — смеялся Лаврик.

.

А Костоглотов им вослед матюгнулся всласть длинным коленом. (2, 512-513)



Русанов в какой-то степени — чеховский «человек в футляре», но новой, послеоктябрьской формации, с Домостроем партийных догм и поведения под мышкой. У него та же, что и у чеховского Беликова, бдительность и склонность к доносительству, но подхваченная и принятая на услужение современным ему порядком. Беликов был непоколебимо убежден в величии древнегреческого языка и, поднимая палец, произносил многозна-

чительно: «Антропос!» И так же убежденно, лакомясь куриным стегнышком, Русанов отвечает на вопрос Ефрема Поддубева — «чем люди живы?»:

«— А в этом и сомнения быть не может. Запомните. Люди живут: идейностью и общественными интересами».

Доносы свои и предательства Русанов вершит тоже в сознании идейности и выполняемого долга. Родичев, бывший сосед и друг, прессовщица Груша, посаженная за болтовню против Вождя народов, дочь ее, утопившаяся, после того как Русанов грозил судить ее за неправильности в анкете, инженер буржуазного воспитания Эдуард Христович, назвавший когда-то Русанова при всех дураком, и — сколько их было, им погубленных! «...В то прекрасное честное время, в тридцать седьмом-тридцать восьмом году», — рассуждает он, — «заметно очищалась общественная атмосфера, так легко стало дышаться! Все лгуны, клеветники, слишком смелые любители самокритики или слишком заумные интеллигентники — исчезли, заткнулись, притаились, а люди принципиальные, устойчивые, преданные, друзья Русанова и сам он, ходили с достойно поднятой головой». (2, 215)

И поэтому:

«Какое же они п р а в о имеют теперь их выпускать?.. Как можно так безжалостно травмировать людей?..»

И в этом чудовищном безразличии к жертвам ему вторят его семейные единомышленники:

«Ну хорошо, правильно-неправильно их когда-то осудили — но зачем же теперь этих отдалённых возвращать сюда? . . . И потом, что значит самое слово 'реабилитирован'? Ведь это ж и не может значить, что он полностью невиновен! Что-то обязательно там есть, только небольшое», — говорит Авиета, дочь. (2, 313)

Контроверза: Костоглотов — Русанов в своем сюжетном течении имеет две кульминации; обе складываются в споре противников, и у каждой в отдельности — весьма высокий дискуссионный «потолок».

Спор первый возникает в связи с русановским выговором Ефрему Поддуеву за раздумья, пробудившиеся у того в связи с чтением рассказов Л. Толстого: «— А что вы так прицепились к нравственному совершенствованию? — огрызнулся Костоглотов. — Почему нравственное совершенствование вызывает у вас такую изжогу? Кого оно может обижать? Только нравственных уродов!» И, выслушав русановское: «— ...О нравственном усовершенствовании Льва Толстого и компании раз и навсегда написал Ленин. И товарищ Сталин! И Горький!» «— ...Раз и навсегда никто на земле ничего сказать не может», — рубит Костоглотов. — «Потому что тогда остановилась бы жизнь. И всем последующим поколениям нечего было бы говорить». (2, 156-157)

Ошеломленный Русанов тут же приходит к привычному заключению, что оппонента следует не опровергать, но проверить со стороны политической благонадежности.

В этой необходимости еще больше убеждает его спор второй, в котором нападению Костоглотова подвергается «святое святых» анкетного хозяйства Русанова — догма «социального происхождения».

— Да ерунда это всё — соцпроисхождение! — сказал, как отплюнулся, Костоглотов. ... — Натолкали вам в голову.

— Что значит натолкали? Вы за свои слова —

отвечаете? — пронзительно вскричал Русанов, откуда и силы взялись.

.
— Мы — не роботы! — строго покачал головой Вадим. — Мы ничего на веру не принимаем. . . .

— А чего ж соцпроисхождение приняли? Ведь это не марксизм, а расизм.

— То есть ка-ак?! — почти взревел Русанов от боли.

— Вот та-ак! — отревел ему и Костоглотов.

— Слушайте! Слушайте! — даже пошатнулся Русанов и движениями рук всю комнату, всю палату сзывал сюда. — Я прошу свидетелей! Я прошу свидетелей! Это — идеологическая диверсия!! (2, 459-450)

Число участников в этом последнем споре вырастает: не очень уверенно возражает Костоглотову Вадим; поддерживает Костоглотову Шулубин.

«...всему молодому напору, всему сжигающему нетерпению, которое был Вадим», — читаем в повести, — «всей его потребности разжаться, как выстрел, разжаться и отдать», — противоречила «водянистая, блеклая правдёнка» «о смирении и любви к ближнему». Не мог принять он легко и осуждения классовости, на какой был воспитан. Но, чуждый схематизму, он имел чуткое ухо к правде и лжи.

Включение Шулубина в контроверзу лишает ее некоторой «камерности», выводя в область больших социологических и философских проблем и обобщений. Нельзя не отметить особой функции этого образа по отношению к структуре повести в целом; нельзя не оценить и его необычайной творческой полноты и силы. Очень уж впечатляюще рассказана эта человеческая судьба — старого большевика, разочаровавшегося в своей вере, обретшего веру другую, пре-

следуемого, всеми брошенного, но сохраняющего перед подступившей вплотную смертью горение духа и разума.

Глава «Идолы рынка» — разговор Шулубина с Костогловым, фактически же скорее единый его монолог — по мощи заключающегося в ней отрицания близка к иван-карамазовскому «бунту». Словами, которые могли бы прозвучать в устах миллионов, говорит Шулубин о «небе страха», живучи под которым, он четверть столетия «гнулся и молчал» («то молчал для жены, то молчал для детей, то молчал для грешного своего тела»); о народе, который не может же на самом деле верить в навязываемую ему ложь; о социализме, изуродованном пропагандой ненависти. («И не на избытке товаров можно построить социализм, потому что, если люди будут буйволами, — растопчут они и эти товары. И не тот социализм, который не устает повторять о ненависти — потому что не может строиться общественная жизнь на ненависти». (2, 488))

Социализм, построенный на отрицании ненависти, «нравственный социализм» (не капитализм, который «все равно отвергнут историей навсегда») — новая вера Шулубина: «Не к счастью устремить людей, потому что это тоже идол рынка — 'счастье'! — а ко взаимному расположению. Счастлив и зверь, грызущий добычу, а взаимно расположены могут быть только люди!» «...вот что такое нравственный социализм!» (2, 491)

Шулубин вносит в повесть острую тему вины, ответственности перед самим собой и историей за молчание в страхе, за равную предательству неспособность сказать преступлению «нет!» — тему, тайнописно прозвучавшую в романе Булгакова «Мастер и Маргарита».

«И когда», — заключает он одно из своих обличений, — «о каждом из нас история спросит над могилой — кто ж он был? — останется выбор по Пушкину:

В наш гнусный век
...На всех стихиях человек
Тиран, предатель или узник!

.
...И если помню я, что в тюрьме не сидел, и твердо знаю, что тираном не был, значит...»
(2, 481-482)

Ощущение вины не оставляет Шулубина.

Только что перенесший операцию, полуумирающий, он твердит наклонившемуся над ним Костоглотову — об «осколочке мирового духа», который ощущает в себе, который сберег в себе как оправдание...



Костоглотов не высказывается непосредственно о нравственном социализме, но сомнений в его суждении на этот счет у читателя почти не возникает: так едины он и Шулубин в отрицании ненависти как основы какого бы то ни было созидания, так сродни обоим извечно тревожащее и нерешенное: «Чем люди живы?»

Общее у Шулубина с Костоглотовым и отрицание приобретательства, тяги к материальным благам. «Каблуками давя белые буханки и захлебываясь молоком, — мы совсем еще не будем счастливы. А делясь недостающим — уже сегодня будем!» — говорит Шулубин. (2, 491) У Костоглота это продлевается как бы в некое опрощение, своеобразный руссоизм. «Как???» — восклицает

он, видя в магазине покупателя, выбирающего сорочку, — «...этот чистоплюй не только помнит номер своей рубашки, но и номер своего воротничка?! ...Зачем такая изощренная жизнь? ... Если помнить номер воротничка — то ведь что-то надо забыть! Поважнее что-то!» (2, 551)

И в повести появляются два новых бессребреника — ссыльные старички Кадмины, друзья Костоглотова из поселка Уш-Терек. Оба бесконечно счастливы тем, что наконец вместе, счастливы своей работой, всей своей тихой жизнью в собственной землянке-развалюшке, вечерами — за круглым самодельным столом с раздобытой десятилинейной керосиновой лампой на высокой ножке.

О возвращении в эту жизнь мечтает и Костоглов («тот и мудрец, кто доволен немногим»), и главка называется «Воспоминания о Прекрасном», содержа лирические описания степного скудного быта и красок, и лирическую же концовку, утверждающую малость желаний:

Так не верить же никаким всплескам, никаким бетховенским ударам. Это всё — радужные пузыри. Сердце сжать — и не верить! Ничего не ждать от будущего — лучшего!

То, что есть — будь рад тому!

Вечно — так вечно!..» (2, 309)¹

¹ В издании YMCA-PRESS, Париж, 1968, окончание главки читается иначе:

То, что есть — буду рад тому.

Вечно — так вечно!.. Там проживут без тебя.

О, не дразни меня, дыхание весны!

Выяснить природу разночтения негде. Можно лишь предположить, что автор сам несколько сократил парижский вариант, выкинув, например, последнюю фразу — начало арии Вертера (Массне) с «не дразни» вместо «не буди».



Как всё это контрастирует с вещной приземленностью Русановых — Капитолины Матвеевны, «объятой по плечам двумя чернобурками», самого Русанова, часами рассказывающего безответному Федеру «о своей ванной комнате, какая плитка по полу уложена и какая по стенам, и о керамических плитусах, о площадочке для мыла»... и пр.

Ось Костоглолов — Русанов представляется читателю к концу повести в своей полярности — как бы балансом весов. На одной чаше: Костоглолов, Шулубин с их отрицанием ненависти и людоедства, Ефрем Поддубев с его запоздалыми раздумьями о любви к людям; кроткие старички Кадмины: сотни несчастных на больничных койках, обреченных и тех, кого удастся вырвать у смерти врачам-праведникам типа Донцовой, видящим в тяжком своем труде единственное призвание. Словом, на одной чаше весов — некий краешек народной жизни.

А на другой... Не слишком ли мало — на другой?

Не мало — потому что образ Русанова не только самый яркий образ повести, но и самый знаменательный.

Яркость Русанова как литературного образа — в той почти физической ощутимости, с которой доходят до читателя его сентенции, его самодовольная ограниченность, бездушная исполнительность холопа, убежденного в непогрешимости хозяина; знаменательность — в совершенной угаданности и типичности его деловых черт: черт заплочного мастера «обособленного и загадочного», как паутиной опутавшего человеческие жизни, «анкетного хозяйства».

Творчески обозначенное этим образом явление огромно и жизненно.

«Русанов — сильное воплощение мертвого идола сталинизма», — сказал на обсуждении повести в Московской писательской организации Вениамин Каверин. (6, 160)

Мертвого ли?

Лидия Чуковская в статье «Ответственность писателя и безответственность 'Литературной газеты'» пишет по поводу стихов С. Смирнова, содержащих восхваление Сталина:

«Читатель должен представить себе, при какой погоде совершаются попытки романа 'В круге первом' и повести 'Раковый корпус' появиться на свет. ...Утром, просыпаясь, и вечером, засыпая, мы должны помнить, что гениальный 'Реквием' Ахматовой, этот плач обо всех замученных и убиенных, до сих пор не напечатан, а кособокие вирши Смирнова, этот плач на могиле их мучителя, беспрепятственно опубликован в журнале 'Москва', 1967, № 10». (6, 126)

«Русановы — не вчерашняя опасность, не только опасность 55 года, — говорил на упомянутом обсуждении в Москве Ю. Карякин. — Они живы, они мечтают о своем дне». (6, 173)

«Мечтающие о своем дне» и оказались, очевидно, наиболее влиятельными мечтателями, поскольку повесть Солженицына в своей стране так и не увидела света. Примечательно также, что большинство неодобрительных или полудообрительных высказываний обрушивалось именно на образ Русанова («Русанов излишне прямолинеен и однозначен», «Слабый образ», «В образе есть публицистические перехлёсты» и т. п.).¹

¹ Вспоминается нечто сходное из прошлого: когда А. Островский в 1849 году написал «Свои люди — сочтем-

Ближе к тексту повести: Авиета Русанова, «жемчужина семьи», рассказывает отцу о Москве: «Ну, конечно, падение нравов. Появляется какой-нибудь никому не известный Евтушенко, ни складу, ни ладу, кричит что-то, руками размахивает, долговязый, а девчонки восхищаются...» (2, 317)

С «упреждением» на семь лет не подразумевало ли это высказывание строк, которые «мечтающие о своем дне» русановы тоже, разумеется, не пожелали бы одобрить:

Куда еще тянется провод из гроба того!

Нет, — Сталин не сдался.

Считает он смерть

поправимостью.

Мы вынесли из мавзолея его.

Но как из наследников Сталина

Сталина вынести?!²

4

«'Раковый корпус' — вещь глубины 'Смерти Ивана Ильича'», — говорил советский писатель и критик А. Борщаговский.

ся», М. П. Погодину с помощью личных связей удалось обойти цензурные затруднения и напечатать пьесу в «Москвитянине». Но против постановки ее на сцене протестовали обиженные московские купцы, и Комитет, рассмотревший их жалобу, обвинил Островского в том, что тот не противопоставил своим отрицательным персонажам героев, достойных подражания, — «почтенных наших купцов, в которых богобоязненность, праводушие и прямота ума составляют типическую и неотъемлемую принадлежность». Резолюция царя — «...напрасно печатано, играть же запретить» — изъятия комедии из библиотек и продажи за собой не повлекла.

² Е. Евтушенко, «Наследники Сталина», 1962.

Сопоставление «глубины» не есть сопоставление мастера; однако, встречались уже попытки находить в вещах Солженицына стилистические влияния Л. Толстого. Приводимые при этом образцы аналогий обычно ситуационны; общая тема конфронтации со смертью в двух названных повестях дает такое, например, сближение:

Иван Ильич:

«И Кай точно смертен, и ему правильно умирать, но мне, Ивану Ильичу, со всеми моими чувствами, мыслями — мне это другое дело. И не может быть, чтобы мне следовало умирать. Это было бы слишком ужасно».

Русанов:

«...поскольку люди смертны — когда-нибудь должен сдать дела и он. Когда-нибудь, но не сейчас же! Когда-нибудь не страшно умереть, страшно умереть вот сейчас. Потому что: а как же? А дальше что? А без меня как же?» (2, 288)

Случайность и неорганичность близости здесь очевидна: «носители» этих высказываний слишком контрастны: в отличие от Ивана Ильича, которого Толстой заставляет в чем-то перед смертью виниться, Русанов глубоко убежден в правильности и полноценности своего жизненного пути. Вообще же, если компаративистские обнаружения «схожестей» часто бывают весьма условны (и разве не важно для исследователя как раз обратное: то, в чем данный художник ни на кого другого не похож), то именно для стиля солженицынской прозы мудрено сыскать параллели — такая она непререкаемо «своя».

Ту особую, непосредственную и выразительную, в речевой почвенности почерпнутую повествовательную манеру, о которой шла речь в очерке «Воскрешение слова», в повести «Раковый корпус» легче всего проследить на теме Ефрема Поддуева.

Вот несколько строк о нем, где не одна лишь фразеология, но и ритм, и склад в целом как бы освещают сам объект сообщения:

Смолоду слышал Ефрем, да и знал про себя и про товарищей, что они, молодые, росли умней своих стариков. Старики и до города за весь век не доезжали, боялись, а Ефрем в тринадцать лет уже скакал, из нагана стрелял, а к пятидесяти всю страну, как бабу, перещупал... (2, 115)

Вот как сказано об увлечении Ефрема рассказом Л. Толстого:

...Но сегодня ему была нехоть смертная открывать рот, а приудобился он читать эту тихую, спокойную книгу. (2, 117)

О его состоянии:

Не хотелось Ефрему ни ходить, ни говорить. Как будто что в него вошло и повернуло там. И где раньше были глаза — теперь глаз не было. И где раньше рот приходился — теперь не стало рта. (2, 118)

Или (здесь автору удалось сыскать поистине «гири-слова», как бы отстукивающие саму поступь болезни):

Стреляло ему от шеи в голову, стреляло не переставая, да как-то ровно стало бить, на четыре удара. И четыре удара вталкивали ему: — Умер. — Ефрем. — Поддуев. — Точка. — Умер. — Ефрем. — Поддуев. — Точка. (2, 233)

Как уже говорилось, перед нами — не стилизация под речевой обиход отдельного персонажа, но совместная ориентация и автора и персонажа на стихию устной народной речи. Та же свобода и доверительность, та же устность повествовательного склада сохраняется в повести независимо от тематического объекта сообщения. Вот для примера несколько зачинов различных глав:

Главка 14 (тема Русанова):

Так ждал Русанов на этом свидании приободриться, а получилось во много тошней, лучше б Капа совсем не приезжала.

Главка 24 (тема Костоглотова):

На солнечном пригреве, на камне, ниже садовой скамейки, сидел Костоглотов, ноги в сапогах неудобно подвернул, коленями у самой земли. И руки свесил плетьюми до земли же. И голову без шапки уронил. И так сидел, грелся, в сером халате уже наотмашь, — сам неподвижный и формы обломистой, как этот серый камень.

Главка 33 (тема природы):

В тот день и полил дождь. И всю ночь лил, да с ветром, а ветер все холодал, и к утру четверга шел дождь уже со снегом, и все, кто в клинике предсказывал весну и рамы открывал — тот же Костоглотов — примолкли.

Речевая портретизация персонажей в повести значительно богаче, чем «В круге первом» — язык Ефрема Поддуева, Чалого («Чалый, Максим Петрович! Прошу любить! Воль-но!»), Аси, Дёмки, Шулубина, четы Русановых выразительно личен. Вот, например, из русановских поучений Поддуеву, который своим унынием нагонял тоску:

— Товарищ дает вам хороший урок, товарищ Поддуев. Нельзя так поддаваться болезни. И нельзя поддаваться первой поповской книжечке. Вы практически играете на руку ... — Он хотел сказать «врагам», в обычной жизни всегда можно было указать врагов, но здесь, на больничных койках, кто же был их враг?..¹ (2, 229)



В заключение — о чертах и формах образной и лирической экспрессии в повести.

¹ Разрядка моя. — Л. Р.

Здесь, по-видимому, для исследователя раздолье — слова-живописцы, слова-лирики, слова живописцы и лирики одновременно, участвующие в передаче романтической темы, портрета, пейзажа... Вот — из внутреннего монолога Костоглотова (начало последней главки повести):

Он не мог сейчас думать о ней ни с жадностью, ни с яростью — но наслаждением было пойти и лечь к ее ногам, как пес, как битый несчастный пес. Лечь на полу и дышать в ее ноги, как пес. И это было бы — счастьем изо всего, что только можно было придумать.

Это — о Вере Гангарт.

И — о ее губах, лейтмотиве ее несобранного портрета:

Какие-то были отзывчивые, легкие губы у нее, как крылышки. (2, 81)

Это какие-то живые отдельные губы, с отдельным своим назначением, не только целоваться¹. (2, 28)

Романтичен, несмотря на кое-где натуралистическую ретушь, образ Аси, тоже с повторяющейся живописной деталью — «снопиком» или «султанчиком» желтых волос; в экспозиции есть кое-что от пастернаковской «отвлеченности» рисунка:

Она довернулась к нему, наклонилась и, ни одной руки не протянув, будто обе протягивала через развалины всех стен на земле... (2, 151)

Пейзаж в повести лирически персонифицирован переживаниями движущегося в нем героя. Так — в главке 25-ой («Вега»), которую открывает Вера Гангарт, возвращающаяся домой солнечным вече-

¹ В издании YMCA-PRESS это место читается так: «Это какие-то живые отдельные губы, которые вот улетят с лица и взвьются в небо жаворонком. Всем губам суждено целоваться, целуются и эти, а все-таки у этих еще своё назначение — журчать о чем-то светлом (стр. 68).

ром, уже отдающим весной; так — в описании уштерекской степной ночи (главка «Воспоминания о Прекрасном») — первой ночи Олега Костоглотова после лагеря:

...Твердая земля двора была вся белая от луны — и он пошел ходить, как шальной, наискось по двору. ... В теплом воздухе ранней южной весны было совсем не тихо: как над большой разбросанной станцией всю ночь перекликаются паровозы, так со всех концов поселка всю ночь до утра из своих загонов и дворов трубно, жадно и торжествующе ревели ишаки и верблюды — о своей брачной страсти, об уверенности в продолжении жизни. И этот брачный рев сливался с тем, что ревело в груди у Олега самого. (2, 295)

Или (это уж в конце и, может быть, самое взволнованное место в повести): как бы вписанный в утренний весенний пейзаж, Костоглотов уходит из ракового корпуса в будущее, которое уже не чаял обрести:

Это было солнце той весны, до которой он не рассчитывал дожить. И хотя вокруг никто не радовался возврату Олега в жизнь, никто даже и не знал, — но солнце-то знало, и Олег ему улыбался... (2, 545)

Так же лиричен и знаменателен эпизод с цветами, которые покупает Костоглотов для Веры Гангарт, идя на свиданье, которое не состоялось:

И вот — он увидел какие-то цветы. И цветы эти зачем-то кому-то продавались. И лоб его наморщился. И недающееся воспоминание стало всплывать к его лбу, как утопленник из мутной воды. Верно, верно! — в давнем небывалом мире его юности принято было дарить женщинам цветы!..

— Это — какие же? — застенчиво спросил он у торговки.

— Фиалки, какие! — обиделась она. — Штука — рубль. (2, 564-565)

«УЗЕЛ ПЕРВЫЙ»

...с тех пор сменился состав нашей нации, сменились лица, и уже тех бород доверчивых, тех дружелюбных глаз, тех неторопливых, не себялюбивых выражений уже никогда не найдет объектив.

«Август четырнадцатого»

1

То, что роман «Август четырнадцатого» — лишь «первый узел», то есть только часть произведения, которое автор считает «главным замыслом своей жизни», затрудняет, конечно, о нем речь. Многие покуда непроясненное станет, вероятно, ясно в дальнейшем, едва намеченное — обретет законченность.

С выходом романа тотчас же появилось и множество критических откликов, в которых замысел Солженицына сопоставлялся с «Войной и миром» Л. Толстого.

Выше уже говорилось об условности, часто и просто нелепости, такого рода сопоставлений и случайности обнаруживаемых ими «сходств». Сопоставления, однако, могут делаться и по контрасту, и тогда иной раз действительно помогают прочтению произведения.

Внимательный читатель тотчас же замечает, что собственно мира в солженицынском романе, пожалуй, и нет. Отношение: мир - война (выясняемое подсчетом страниц) в первом томе толстовской эпопеи — 1 : 1; в третьем, где описание военных событий — в центре повествования, — 1 : 2. У Солженицына из 64-х глав «Августа четырнадцатого» вне военных событий в Восточной

Пруссии оказываются только шестнадцать (1-9, 42 и 57-62), что дает отношение 1 : 4. Но, в отличие от толстовского романа, и эти шестнадцать главок в ткань основного рассказа структурно не включены. Если персонажи «Войны и мира», с которыми читатель знакомится уже на первых страницах романа, возникают затем поочередно то в обстановке военных действий, то в семье, — персонажи «мирных» глав у Солженицына как бы вынесены за скобки центрального — военного — описания. Так обстоит дело с семьей Томчаков и некоторыми другими лицами из — как будто — солженицынского семейного прошлого; так, например, и с образом Сани Лаженицына, предположительно — отца автора (который, как говорит Солженицын в автобиографии: «пошел добровольцем на войну 1914 года, ... стал артиллерийским офицером на германском фронте, провоевал всю войну...»). На стр. 13-ой романа Саня Лаженицын покупает газету и читает в ней о победе под Гумбиненом, о которой рассказано будет много позже. Снова видим его в главке 42-ой, накануне добровольного поступления в армию, а затем он из поля нашего зрения (до встречи, вероятно, в последующем «узле») исчезает окончательно.

Так же внешни по отношению к военному сюжету книги другие персонажи первых 75 страниц романа, и, когда, скажем, в начале 61-ой главы мы читаем: «За несколько недель предупреждали Илью Исаковича его друзья инженеры из Харькова»... и т. д., — припомнить, кто такой Илья Исакович, нам стоит труда. Творческое назначение этого образа (равно как и Варсонофьева-Звездочета из главы 42-ой) очевидно, но очевидна и композиционная его — в этой книге — надстроечность.

Своеобразна в «узле первом» и сама манера

повествования, отличная не только от толстовской, но и от той, которая знакома нам по двум последним большим произведениям Солженицына.

Манера эта монологическая.

Это значит, что если персонажи романа «В круге первом» или повести «Раковый корпус», появляющиеся в одиночку или сводимые вместе в конфликтах и эпизодах, «самораскрываются» в высказываниях своих и поступках, персонажи «Августа четырнадцатого» часто только рассказаны автором и доходят до читателя только с авторских слов. Используется, разумеется, и диалогическая речь, но голос рассказчика — информатора и отчасти судьи — сплошь да рядом перекрывает другие голоса.

Этой манере рассказа сопутствует ровная и неторопливая его методичность.

Несколько утомленный ею, читатель закрывает и вновь открывает книгу, ищет движения и более тесных контактов с героями, которым автор предоставил главное и самостоятельное действие.

Таких главных героев в романе два: Самсонов и Воротынцев.

Соответственно и два сюжетных «кольца»: большое — Воротынцева; малое, внутреннее — Самсонова.



Кольцо большое — ход повествования в целом: генерального штаба полковник Воротынцев, посланный Ставкой к командующему 2-ой армией генералу Самсонову, разъезжает по подвижному фронту, общается с командирами и солдатами, сам участвует в боях, на себе переживает разгром армии и с небольшой группой пробивается из окружения к своим. В итоге виденного убеждается в неспособности высшего командования руководить

движениями крупных воинских масс: тупость, военное невежество и прежде всего карьеризм и нечестность высших руководителей, подчиненных Верховному главнокомандующему, но через его голову покровительствуемых при дворе, привели к гибели армии Самсонова, потерявшей 20 тысяч убитыми и 70 тысяч пленными.

Об этом Воротынцев и докладывает великому князю по возвращении. Сценой доклада, последней в романе, замыкается кольцо.

Воротынцев умен, благороден, отважен; в его освещении и в его — передоверенной ему автором — оценке проходит перед читателем вереница командных фигур: полковник Крымов, генерал Нечволодов, полковник Первушин и другие — хозяева корпусов, дивизий и полков. Отрицательные характеристики часты. Вот генерал Благовещенский, который, чувствуя себя «толстовским Кутузовым», «никогда не командовал на войне даже ротой — и вот сразу корпусом». Генерал Ключев, прошедший сорок лет на военной службе и «НИКОГДА ОТ РОДУ» не бывавший на войне; «Ключев имел принадлежности лица военного человека, особенно усы, без которых офицер неприличен, но чуть взглянуть: не военное это было лицо, и вообще не лицо, не было собственных настоящих признаков». (252)

Не критицизм, однако, и не разоблачения делают облик Воротынцева таким живым и структурным в романе¹, но почти восторженное внима-

¹ Критицизм этот традиционен в русской литературе. Л. Толстой в «Севастопольских рассказах» писал, например, что генерал — чаще всего «существо отжившее, усталое, выдохнувшееся, прошедшее в терпении и бессознании необходимые степени унижения, праздности и лихоимства для достижения сего звания — люди без ума, образования, энергии» (т. 4, 293, Юбилейн. издание).

ние его к главной фигуре войны — солдату. «Народ на войне» становится благодаря этому как бы третьим главным героем, и два первые, вкупе с ним, — выразителями тех черт национального духа, без понимания которого не прочитывается никакая история.

Черт небрежения к смерти, самопожертвования и отваги, например.

Дорогобужский полк под командой полковника Кабанова должен был прикрывать отход корпуса Ключева. «На четырнадцатом году Двадцатого века оставался дорогобужцам против немецкой артиллерии — русский штык. Полку, очевидно, предстояло погибнуть»... И полк задержал неприятеля, потеряв командира, а в «ротах осталось менее одного солдата из двадцати».

«И это чудо, — читаем дальше на стр. 354, — еще большее, чем стойкость офицеров: что солдаты, наполовину запасные, месяц назад пришедшие на призывные пункты в лаптях, еще со свежим ощущением своей деревни, своего поля, своих помыслов, своей семьи, напротив, ничего не понимая, не зная во всей европейской политике, и этой войне, и этом армейском сражении, в задачах корпуса, даже по номеру им неизвестного, — не разбежались, не схитрили, не уклонились, но силой неведомой перешли ту грань, до которой любишь себя и родных, и надо сохраниться — перешли, и уже себе не принадлежа, а только долгу жестокому, три раза поднимались и шли на огонь с беззвучными штыками».

Со сказанным связан и еще один знаменательный эпизод, случившийся уже к заключению сюжетного «кольца» Воротынцева: пробиваясь из окружения, он нагоняет в лесу группу солдат-дорогобужцев, несших на носилках тело своего убитого полковника — похоронить на родной зем-

ле («Сорок верст! — и несли! И как же веру их, силу их не поддерживать!») И когда позже тело полковника Кабанова приходится всё-таки похоронить, над холмиком между сосновых стволов возникает импровизированная панихида. Благодарев, добровольный вестовой Воротынцева, выступив неожиданно вперед, провозглашает «до высоких сосенных вершин»:

— Миром Господу по-мо-лим-ся!

Так это было властно, сильно и точно по-церковному, что приглашения не требовалось больше, — и Олонецкий, и Лунцов и еще человека два сразу поняли и тут же отозвались, закрестились, поклонились востоку каждый на том месте, где стоял:

— Господи поми-луй!

.

— Милости Божия! Царства Небесного! и оставления грехов испросивши тем и сами себе, друг друга и весь живот наш Христу Богу преда-дим!

И — выше солнца, выше неба, прямо к престолу Всевышнего четырнадцать грудей мужских напевом проверенным, голосом слитным, восслали уже не просьбу свою, но жертву, но отречение:

— Те-бе-е, Гос-по-ди-и-и!.. (450-451)



Спутник Воротынцева Арсений Благодарёв (Сенька), «в охотку» пошедший за полюбившимся ему полковником, и батарейный фельдфебель Терентий Чернега, от которого «так и пышело могутой», — две ярких фигуры, встретившиеся Воротынцеву среди его солдатских знакомств. Солженицынское мастерство остранения авторского рассказа погружением его в просторечие персонажа делает эти два образа особенно запоминающимися. Целые абзацы с описаниями фронтового быта, помещичьего дома, занятого русской частью, отдыха

перед новым боем — переданы в речевой тональности Благодарёва — расторопного пехотинца, попавшего на Мазурские озера из тамбовской деревни:

«И одну батарею нашу — накрыли! Пряж меж наших орудий! — пых! пых! и ящик со снарядами — в воздух! да сам еще он рванул! рванул! — и побежали лошади во все стороны, и люди зачупаханные отползают, кто жив. А Сенькина кобыла с пережаху — да перёк дороги взяла, еле вправил ее Сенька — и в лес!» (242)

С Арсением Благодарёвым и Чернегой связаны самые живые и зримые батальные сцены среди многих рассыпанных по главам 15-55 боевых эпизодов. Вот, например, Благодарёв с Воротынцевым — в окопах Выборгского полка, накрытых ураганным огнем немецкой артиллерии («Такого и сам Воротынцев еще не испытал никогда в жизни»); вот — бой, что ведет батарея Чернеги, обеспечивая отход себе и другим частям откатывающихся в беспорядке русских войск («где-то есть мост, и на тот мост надо спешить, а снимут его — мы пропали...»), — бой, в котором пробуждается тающийся в Чернеге самородный дар командира:

«И — зарычал Чернега на своих львино, перекрывая все другие команды, ропот, ржанье и лязг. Знала батарея своего фельдфебеля, но еще и не знала, до этой ночи не было войны! Рык этот львиный всем передавал, чтобы теперь ни одна поджилка не проленилась, что если лошади откажут — пушки на себе понесем». (382)



Размещенные кое-где в романе «обзорные», не содержащие персонажей, главы должны, по мысли автора, дополнительно выяснять ход со-

бытий. Читателю, дорожающему внутренним «движением» повествования, они в тягость, потому что движение в романе замедляется иной раз и без них. Ради стимулирования движения включены, вероятно, в роман и «экраны» — куски киносценариев. В них интереснее всего, может быть, некоторые кино-образы, символические по отношению к обстановке и сгрудившимся в ней человеческим судьбам: образ горячей мельницы, например, крылья которой начинают медленно кружиться, образуя в воздухе тут же и распадающееся колесо (стр. 228); и другое колесо — оно отскочило на ходу от лазаретной линейки:

и само! обгоняя! покатило вперед!

КОЛЕСО!! всё больше почему-то делается,

Оно всё больше!

Оно во весь экран!

КОЛЕСО! — катится, озаренное пожаром!

— самостийное!

неудержимое!

всё давящее!

КОЛЕСО!!! (287)



Своеобразно — словно бы «эпиграфы наоборот» — использованы в «узле первом» пословицы, стоящие в конце некоторых глав и как бы дающие пояснительное «резюме». Пословицей:

**НЕ НАМИ НЕПРАВДА СТАЛАСЬ, НЕ НАМИ
И КОНЧИТСЯ**

— замыкается последняя глава книги — финиш миссии Воротынцева, когда горячий его обличительный доклад отвергается Ставкой.

«Кольцо» Самсонова названо выше внутренним не только по меньшей протяженности (глава 10: штаб в Остроленке — глава 48: смерть), но по той знаменательности этого образа, которая делает его центральным в романе и выводит за рамки собственно сюжетной конкретности.

Эпитет спокойный — лейтмотив портрета генерала-от-кавалерии Самсонова и, может быть, всего его духовного облика. Спокойное лицо Самсонова «вообще никогда не искажалось», «кругло-спокойным, гладким, без борозды оставался его накатный лоб», «спокойные толстые губы прикрывались спокойными усами и бородой».

Но именно спокойной сосредоточенности лишает Самсонова бремя командующего армией в условиях, когда ни на минуту не может он «прояснить, побыть с самим собой», в условиях нового вида войны, когда командующий фактически оторван от тех, кого он должен направлять и контролировать.

Серый, «с нечестностью» составленный помимо него штаб; бессмысленность направления и поспешность марша, упрёчные телеграммы и дерганья со стороны штаба фронта, предчувствие, может быть, катастрофы терзают Самсонова: «Шевелилось в нем то невидимое, недостижимое, что происходило в песках, в лесах, в разбросе ста верст, и о чем с докладами не спешили прорваться к нему штабные». Росло ощущение, что он уже «не действитель, а лишь представитель событий»... «какой-то пласт его души с какого-то пласта как будто сшибся и стал помаленьку, медленно-медленно сползать. И Самсонов всё время прислушивался к этому неслышному движению»...

Следует ряд эпизодов, отражающих распад душевного мира командующего, написанных с силой, редкой в русской литературе последнего полустолетия, и знаменательных — потому что за этим распадом сквозили распады другие — целой армии; даже, быть может, и больше — распады или смещения духовной и душевной жизни целой страны...

Среди этих эпизодов:

Молитва Самсонова (291-292). И тою же ночью — бессонница; «...возле уха — ясное, с оттенками вещего голоса, а как дыхание:

— Ты — успишь... Ты — успишь...

— Я — успею? — спрашивал он с надеждой.

— Нет, успишь, — отклонял непреклонный голос.

— Я — усну? — догадывалась лежащая душа.

— Нет, успишь! — отвечал беспощадный ангел. (295)

Крушение близится. Разбитые немцами русские части бегут.

Кульминация темы:

Командующий подъезжает к двум сформированным из остановленных беглецов батальонам — «одушевить их к воинскому чуду». Голосом, «в чем-то родственным русскому колокольному звону», обращает он к ним слова упрёка. «Полководческое слово», — пишет Солженицын, — «ту особенность имеет, что оно призывает к действиям одноуказанным, что оно не терпит возражений от слушателей и не ожидает встречных сведений». (346)

Но Самсонов словно бы слышит возражения, которые могли бы ему сделать стоящие перед ним в строю офицеры (о том, как попали под огонь, «которого, может быть, сам командующий никогда не испытал; а своих батарей было только три и снарядов скудно»), и солдаты («на то вы и постав-

лены, чтоб нам проповедовать; на то и голова у нас, чтоб знать самим»).

И крушение совершается.

Вместе с голосом вдруг «изошла из командующего сила его уверенности». Той стороной духа своего, верующего полководческого духа, которая всегда стремилась почерпнуть эту силу в духе ведóмых им «серых героев», Самсонов вдруг ощутил, что оставлен всеми и одинок.

Он «огрузнел и ослабел в седле». Только что проповедовавший виновным двум батальонам движение вперед, он приказывает — отступление.

«Величайшее решение его жизни было принято в единую минуту...» «Будто север стал югом, восток — западом, всё небо повернулось на вершинах сосен — когда и как Самсонов проиграл сражение? Когда и как? — он не заметил». (348)

Дальше: прощание Самсонова с беспорядочно отступающими частями, последняя его встреча с Воротынцевым (глава 44-ая, большое и малое сюжетные «кольца» здесь пересекаются) и эпизод заключительный (стр. 429-430): смерть.



Образ Самсонова в «узле первом» — нечто значительнейшее в современной нам русской прозе.

Нельзя в связи с этим не задержаться еще раз на важнейшей структурной основе солженицынского письма — его языке.

Язык «узла первого» — несомненно, новая и еще более совершенная творческая ступень того, вдохновенного речевой почвенностью, слога, с которым вступил Солженицын в литературу. Более, может быть, чем в предыдущих вещах, состоялась здесь гармония найденного слова с его контекстом — фразово-интонационным стро-

ем, в который это слово включилось, ритмом, звучанием и стиливым колоритом окружающего это слово целого.¹

Опыты со словоотбором — предпосылка этой гармонии; выразительность сообщения и речевой живописи — итог.

Вот два отрывка из 44-ой главы. Попутный Самсонову и остаткам его штаба пейзаж:

А лес еще сужался, он был — узкий клин. До сих пор лишь на сосенные вершины отсвечивало солнце, но вот их дорогу вывело к левому краю — и, после полумрака, сразу окатило их полное алое ярое солнце, только что выплывшее поверх вершин другого леса — двадцативерстного, бесконечного Грюнфлисского, густо-темного, в темном ожидании отступающей русской армии. А двести саженой до того леса были — обрыв в луговую речную низину, и вся она шевелилась туманом, редющим кверху в пар. (391)

И прощальный объезд главнокомандующим

¹ Гармонии этой не чувствуют авторы некоторых появившихся в печати заметок, сетующие на экспериментальность словоотбора в романе. Однако выколупывание из текста непонятных или необычных слов не есть разбор языка художественного произведения, а сам критерий «непонятности» или «необычности» бывает спорным. «Необычные» слова, как и каждое избранное художником творческое слово, часто несут в себе нечто сверх их прямого значения; из этого «нечто», в сочетаниях и контекстах, складывается тот трудно определимый, но внятный язык, который мы называем языком искусства. «По-разному на слово падает свет из творческих тайников, — писал поэт и сказитель Сергей Клычков, загубленный в годы сталинского террора, — и всё зависит от того, как слово брагуется с другим словом, как оно берется с другим словом за руку, чтобы войти в плавный и величавый словесный хоровод. Ведь в хороводе каждая девка красна, говорит народ». (С. Клычков, «Лысая гора». «Красная новь» № 5, 1923).

беспорядочных остатков батальонов и рот; краски, внутренний ритм здесь местами — словно бы рублевская иконопись, — какую сокровищницу слов надо было скопить для такого письма!

...Это был как храмовой праздник, но странный, без колокольного звона, без бабьих веселых платков: съехались на гору хмурые мужики из окрестных деревень и объезжал их шагом то ли помещик, то ли поп верховой и обещал им не то землю дать, не то райскую жизнь за страдания в этой.

.

Голос командующего был добр, и все, кого миновал он, прощаясь и благодаря, смотрели вослед ему добро, не было взглядов злых. Эта обнаженная голова с возвышенной печалью; это опознаваемо-русское, несмешанно-русское волосатое лицо, чернедь густой бороды, простые крупные уши и нос; эти плечи богатыря, придавленные невидимой тяжестью; этот проезд медленный, царский, допетровский, — не подвержены были проклятью. (393-394)



Нужно сказать и о некоторых главах, стоящих в нем военного сюжета романа: 42-ой, где рассказывается о встрече Сани Лаженицына и его друга с Варсонофьевым-«Звездочетом», и 57-ой — 62-ой, где наиболее значительное — беседа инженеров Архангородского и Ободовского друг с другом и поколением молодых радикалов.

Связанность этих глав с последующими «узлами» задуманного А. Солженицыным произведения очевидна, — угадывать ее характер теперь не имеет смысла. Что касается отношения их к сюжетным событиям «узла первого», то оно напоминает слегка отношение стихотворной части романа «Доктор Живаго» Пастернака к остальным, написанным прозой, частям, — отношение своеобразной переключки и, отчасти, к л ю ч а.

Во взглядах, высказываемых Варсонофьевым Коте-«гегелианцу» и Сане-«толстовцу», много близких автору мотивов, встречавшихся в более ранних его вещах: нержинских размышлений о народничестве и народе («...А скажите — у народа ОБЯЗАННОСТИ есть? Или одни только ПРАВА?» «...все эти народники, спасая не меньше всего народа сразу, до той поры отказываются спасать себя?»); спора Сологодина с Рубиным о диалектике исторического развития («А государство — оно не любит резкого разрыва с прошлым. Оно именно постепенность любит. Перерыв, скачок — это для него разрушительно»); мыслей о высшей справедливости («дух которой существует до нас, без нас и сам по себе»); мыслей о «строе души» («Мы всего-то и позваны — усовершенствовать строй своей души») и т. д.

Обращенность к категориям д у х а — основа всех этих высказываний. Обращенность эта — и в военных главах романа, где за передачей военных событий так очевидно авторское прислушивание к явлениям именно д у х а занимающих его одиночек и так любовно им выведенных солдатских масс.

К р и з и с этого духа, видимо, — внутренний т е з и с «узла первого». На странице 349 романа читаем:

В четырехлетней войне, надорвавшей народный дух, кто возьмется указать решающее сражение? Бесчисленно было их, больше бесславных, чем прославленных, глотавших наши силы и веру в себя, безотрадно и бесполезно забиравших у нас самых смелых и крепких, оставляя разбором похуже. И все-таки можно заявить, что ПЕРВОЕ русское поражение определило, задало тон всему ходу войны для России... ..от первого раза был подавлен наш дух, уже не набравший прежней самоуверенности...

Кризис духа не был ли его перерождением?
утратой чего-то навсегда?

Вот знаменательного лиризма строки, посвященные памяти погибших при разгроме самсоновской армии:

...Чохом на всех отпустила пресса «СЕРЫХ ГЕРОЕВ» — и рассчитались. Фотографий — нет, и тем горше жаль, что с тех пор сменился состав нашей нации, сменились лица, и уже тех бород доверчивых, тех дружелюбных глаз, тех неторопливых, не себялюбивых выражений уже никогда не найдет объектив. (355)

В разговоре двух инженеров с молодежью (глава 62-ая) примечательно возражение Ильи Исаковича Архангородского молодому эсеру Науму Гальперину — о революции как форме прогресса: «...разумный человек не может быть за революцию, потому что революция есть длительное и безумное разрушение. Всякая революция прежде всего не обновляет страну, а разоряет ее, и надолго. И чем кровавей, чем затяжней, чем больше стране за нее платить — тем ближе она к титулу ВЕЛИКОЙ». (536)

Эта коллизия мнений творчески отражена и в сюжетной части романа: юрист-революционер прапорщик Ленартович, в своем отношении к войне руководившийся принципом «чем хуже — тем лучше» и дезертировавший из своего взвода, встречается неожиданно генерала Самсонова, совершавшего свой прощальный объезд. Сцена впечатляет изображенным в ней **п о е д и н к о м д у х а** :

Он (Самсонов. — Л. Р.) близко уже наезжал, а прапорщик Ленартович не поспешил посторониться, он глаз не мог оторвать от этого зрелища, радостных глаз! А-а-а, вот как с вами надо! — и какие ж вы сразу становитесь добренькие. А-а-а, вот когда вы смякаете, иконостасные — когда вас трахнут хорошо по лбу! По-до-ждите, подождите, еще получите!

Так он смотрел с зачарованной ненавистью — а командующий ехал прямо на него. И прямо как будто его, только что не назвав по чину, но прапорщику в глаза своими коровьими, покорными, отсутственными глядя, отечески спросил:

— А здесь? А вы?

Вот так сплошал! — и думать некогда, и уйти нельзя, все соседи ждут от него, а — что сказать? Соврать? — тоже нельзя... Так чем выпалительней, тем лучше:

— 29-го Черниговского, ваше высокопревосходительство! — и какое-то там движение рукой, как рыбьим плавником, вместо чести. (Когда-нибудь Веронике и друзьям петербургским рассказывать, если уцелеть!)

.

— ...Вам, черниговцы, особенное спасибо...

И кивнул — отпускаяще. Понимающе. Благодарно.

И поехал шагом дальше.

Конь его тоже как будто закивался, глубоко опустил шею.

И в широкую спину еще больше был похож командующий на богатыря из сказки, понуро-печального перед раздорожьем: «вправо пойдешь... влево пойдешь...». (403-404)



К р и т и ч е с к а я т е м а «Августа четырнадцатого» будет, вероятно, еще звучнее в следующих «узлах», приближающих повествование к нашему времени. Тема эта отграничивает себя от некоторых толстовских мотивов:

«...И тут бы утешиться нам толстовским убеждением, что не генералы ведут войска, не капитаны ведут корабли и роты, не президенты и лидеры правят государствами и партиями — да слишком много раз показал нам XX век, что именно о н и». (350)

ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ

... уже ничего он не мог воспринимать наивно и непричастно, что бы ни видел теперь в жизни — на всё возникал в нем серый призрак и подземный гул.

«Раковый корпус»

Жизнь символична, потому что она значительна.

Б. Пастернак, «Доктор Живаго»

1

О так называемых «крохотных рассказах» А. Солженицына в многочисленных откликах на его творчество, появляющихся на Западе, упоминается редко. Между тем, из этих миниатюр, уместающихся всего на дюжине печатных страничек, на редкость отчетливо выступает и облик их автора, и важные внутренние черты творческой его манеры.

Из современников крохотными рассказами (может быть, лучше называть их «этюдами») увлекался М. Пришвин: «Календарь природы», «Фацилия», «Лесная капель» — много их у него! Зоркость, пристальность взгляда, выразительная точность образной записи — общие у обоих художников. Но есть и существенно разное.

Сравним.

Вот, например, пришвинский этюд «Гусь на солнце»:

Вернулось солнце. Гусь запускал свою длинную шею в ведро, доставал себе воду клювом, поплескивал водой на себя, почесывал что-то под каждым пером, шевелил подвижным, как на пружинке,

хвостом. А когда всё вымыл, всё вычистил, то поднял вверх к солнцу свой серебряный, мокросверкающий клюв и загоготал.¹

Автор любитесь сверкнувшим перед глазами его кусочком живой жизни. Живопись прекрасно завершена этим обрывающим миниатюру: «загоготал». Но у Солженицына тут почти непременно была бы некая продлевающая рисунок ассоциация. Лирическая, может быть, и вместе — абстрактная, потому что уводила бы читателя в бытийные «что» и «как». Могла бы прозвучать в словах; могла бы только угадываться за ними.

Вот одна из самых запоминающихся солженицынских миниатюр, близкая по теме приведенной из Пришвина, — «Утёнок».

Утёнка высидела курица. Вот он, одинокий и беспомощный, у писателя на ладони:

И в чем тут держится жизнь? Не весит нисколько, глазки черные — как бусинки, лапки — воробьиные, чуть-чуть его сжать — и нет.

А между тем — тепленький. И клювик его бледнорозовый, как наманикюренный, уже разлапист. И ножки уже перепончатые, и желт в свою масть, и крыльца пушистые уже выпирают. И вот даже от братьев отличился характером.

Могло быть, казалось, и кончено. Но:

А мы — мы на Венеру скоро полетим. Мы теперь, если дружно возьмемся, — за двадцать минут целый мир перепашем.

Но никогда! никогда, со всем нашим атомным могуществом мы не составим в колбе, и даже если перья и косточки нам дать — не смонтируем вот этого невесомого, маленького, жалконького, желтенького утёнка... (5, 224-225)

¹ М. Пришвин, Собр. сочинений в шести томах. М., 1956. Т. 3, стр. 426-427.

Мотивы крохотных рассказов разнородны — места России, излюбленные или просто посещенные автором («Озеро Сэгден», «Путешествуя вдоль Оки», «Прах поэта» и др.); но и случайное, увиденное попутно («Костер и муравьи», «Вязовое бревно», «Шарик»), и размышления — «Отражение в воде», «Мы-то не умрем» и пр. Всё, однако, связано единством внутренней темы: как хороша земля и драгоценна жизнь, и как мало ценят, как искажают их люди.

«Я стою под яблоней отцветающей — и дышу. Не одна яблоня, но и травы вокруг сочают после дождя — и нет названия тому сладкому духу, который напаивает грудь. ... Вот, пожалуй, та воля — та единственная, но самая дорогая воля, которой лишает нас тюрьма: дышать так, дышать здесь. Никакая еда на земле, никакое вино, ни даже поцелуй женщины не слаще мне этого воздуха, напоенного цветением, сыростью, свежестью». («Дыхание»)

Пережитая ночью в горах, в палатках, гроза, грохот и смена тьмы и сверканья вызывают светлое чувство единства с творимым миром: «И мы ... забыли бояться молнии, грома и ливня — подобно капле морской, которая не боится ведь урагана. Мы стали ничтожной и благодарной частичей этого мира...» («Гроза в горах»)

Жизнь тем прекрасней, чем ближе она к полноте и подлинности природы. Отрицание «безобразнейшего из творений земли на шести резиновых быстрых лапах, с мертвыми стеклянными глазами, тупым ребристым рылом...»¹, вместо живого четвероногого — перекликается с есенинским «Сорокоустом»:

¹ «Способ двигаться». См. «Грани» № 80, стр. 9.

Черт бы взял тебя, скверный гость!
Наша песня с тобой не сживется.
Жаль, что в детстве тебя не пришлось
Утопить, как ведро в колодце...

Есенин близок Солженицыну почвенностью своей поэтики («Со времени Кольцова земля русская не производила ничего более коренного, естественного, уместного и родового, чем Сергей Есенин», — писал Борис Пастернак): томиком есенинских стихов дорожит на «шарашке» Нержин; строчки из поэмки «Русь советская» читает Зое Костоглотов.

Миниатюра «На родине Есенина» вряд ли среди прочих случайна. Хорошо в ней — о природе поэтического дара, открывающего красоту земли и, в свою очередь, зачатого этой самой красотой:

...Я выхожу на окский косогор, смотрю вдаль и дивлюсь: неужели об этой далекой темной полоске хвостовского леса можно было так загадочно сказать: «На бору со звонами плачут глухари...» и об этих луговых петлях спокойной Оки: «Скирды солнца в водах лонных...»? Какой же слиток таланта метнул Творец сюда, в эту избу, в это сердце деревенского драчливого парня, чтобы тот, потрясенный, нашел столько материала для красоты — у печи, в хлеву, на гумне, за околицей — красоты, которую тысячу лет топчут и не замечают?..

Звучна тема и преступно поруганной красоты — разрушенных или изуродованных монастырей и церковок. Об этом — «Прах поэта»¹ и — лирической живописи и звучания — этюд «Путешествую вдоль Оки»:

Пройдя проселками Средней России, начинаешь понимать, в чем ключ умиротворяющего русского пейзажа.

¹ Я. Полонского, см. первый очерк этого сборника.

Он — в церквах. Вздожавшие на пригорки, взошедшие на холмы, царевнами белыми и красными вышедшие к широким рекам, колокольными стройными, точеными, резными поднявшиеся над соломенной и тесовой повседневностью — они издалека-издалека кивают друг другу, они из сел разобщенных, друг другу невидимых, поднимаются к единому небу...

Здесь же — о звоне вечернем, который, плывя над землей, напоминал, что «надо покинуть мелкие земные дела, отдать час и отдать мысли — вечности».

И горького контраста концовка:

«В эти камни, в колоколенки эти наши предки вложили всё свое лучшее, всё свое понимание жизни.

Ковыряй, Витька, долбай, не жалеи!

Кино будет в шесть, танцы в восемь...»



Кое-что среди крохотных рассказов требует, видимо, прочтения «в глубину».

Вот, например, «Город на Неве» — слава архитектурной и лепной красоте петровской столицы («Какое счастье, что здесь уже ничего нельзя построить! — ни кондитерского небоскреба втиснуть в Невский, ни пятиэтажную коробку сляпить у канала Грибоедова»).

В конце же, после упоминания о позабытых ныне проклятиях и костях, на которых всё это было воздвигнуто, вопрос:

«Страшно подумать — так и наши нескладные гиблые жизни, все взрывы нашего несогласия, стоны расстрелянных и слезы жен — всё это тоже забудется начисто? Всё это тоже даст вот такую законченную вечную красоту?»

Как понять это? «Стоны расстрелянных и слезы жен» сталинского смутного времени не были связаны с каким бы то ни было созиданием, с какой бы то ни было неизбежностью. Были — зверством, злодейством, не оправдаемым никаким судом.

Сразу же вспоминается ахматовское:

Это было, когда улыбался
Только мертвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград.

.

Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных маршусь.¹

Вопрос, несомненно, по смыслу своему риторический: страшно подумать, что это когда-нибудь возможно забыть!



Жемчужина крохотных рассказов — «Озеро Сэгден».

Начало:

Об озере этом не пишут и громко не говорят. И заложены все дороги к нему, как к волшебному замку, над всеми дорогами висит знак запретный, простая немая черточка.

Человек или дикий зверь, кто увидит эту черточку над своим путем — поворачивай! Эту черточку ставит земная власть. Эта черточка значит: ехать нельзя и лететь нельзя, идти нельзя и ползти нельзя.

¹ Анна Ахматова, Реквием. Изд-во «Товарищества Зарубежных Писателей», 1960, стр. 8.

А близ дорог в сосновой чаще сидят в засаде постовые с турчками и пистолетами.

Что ж оно, географическая какая-нибудь конкретность, это озеро? Как понимать? Но почему ж тогда всё будто в сказке: немой черточке внемлет и дикий зверь, и птица («лететь нельзя»), и ставит ее не местный какой-нибудь объездчик, а «земная власть»?.. Потом — тоже сказочно — о лесе («напугали народ, никто в том лесу не бывает»), о красоте озера в манере билибинских иллюстраций к «Марье Моревне»; таинственно-лирическое обобщение оторванности от мира: «И есть ли еще что на земле — неведомо, поверх леса — не видно»...

И дальше:

...Лютый князь, злодей косоглазый, захватил озеро: вон дача его, купальня его. Злоденята ловят рыбу, бьют уток с лодки. Сперва синий дымок над озером, а погода — выстрел.

Там, за лесами, горбит и тянет вся окружающая область. А сюда, чтоб никто не мешал им — закрыты дороги...

Неужели здесь — лишь местный краеведческий «очерк», в порядке чуть крамольной самокритики рассказанный необычным языком?

Последние строки как будто мешают этому толкованию:

«Озеро пустынное. Милое озеро.
Родина...»

Если так ое прочитывать по-газетному, тогда, кажется, и знаменитую гоголевскую «тройку» можно остановить на лету — проверить «подорожную».

Как же прочитывать?

Поэтический мир Солженицына — не мир символов. Творческий его инструментарий реалистичен.

Но реалии у него очень часто — особые, знаменательные!

На этом надо задержаться подольше.

2

Когда-то Лев Толстой в интервью с одним журналистом высказал такую парадоксальную мысль: «Вредно и нехорошо, — сказал он, — когда произведения печатаются при жизни их автора: он, когда пишет, не свободен, он непременно будет думать, что скажут о его труде, как встретят и пр. и пр.»¹

Мысль Толстого теряет какую бы то ни было парадоксальность в свете той обязательной самооглядки на цензуру, в условиях которой творят советские писатели.

Следствие этой самооглядки — не только прямой отказ от целого ряда запретных тем и размышлений, — у нее есть свой творческий коэффициент (увы, часто пренебрегаемый критиками): тот отбор мотивов, конфликтов и образов, который возникает в итоге опасений: «что скажут?», «как встретят?» «напечатают ли?»; то, что вообще не состоялось под пером автора, скованного творческой несвободой.

В результате самооглядки складывается и то, что можно было бы назвать общим именем тайнописи. Тайнописи не в смысле зашифровки текста вроде той, которую применил Пушкин в 10-ой главе «Онегина», но таких — в обход цен-

¹ «Новый мир» № 3, 1963.

зурных рогаток — приемов творческого воплощения темы, которые предусматривают ее второе не вдруг раскрывающееся прочтение.

Это второе прочтение может быть представлено в форме намёка (аллюзии) или творческого иносказа, близкого по природе своей понятиям «аллегории», «притчи» и «символа», но более целеустремленного в смысле выраженности авторского несогласного «я».

В обоих случаях в основе второго прочтения лежат возникающие у читателя параллельные ассоциации, представления и толкования.

Как и прошлое самой цензуры, тайнописное в русской литературе имеет свою историю.

Автор книги «От Фонвизина до Пушкина», Г. Макагоненко, приводит пример тайнописного намека, найденного им в трагедии Я. Княжнина «Ольга». Трагедия эта, являющаяся вольным переводом вольтеровой «Меропы», приспособленной «переимчивым Княжнинным» к русской жизни, касается темы престолонаследия; герои ее — княгиня Ольга и Святослав, которому мать уступает власть, отказываясь от предложения остаться на русском престоле:

Что в троне мне? Не мне престолом обладать,
Но сыну моему. Погибни, злая мать,
То сердце варварско, душа та, алчна власти,
Котора, веселясь сыновния напасти,
Чтоб в пышности провести дни века своего,
Приемлет за себя наследие его!

По-другому поступила Екатерина по отношению к Павлу, которому ко времени написания трагедии Княжнина было уже 15 лет. По мнению Макагоненко, выведенная в трагедии обстановка рас-

считана была именно на аллюзию и, может быть, явилась в дальнейшем причиной враждебности императрицы к драматургу. «Это была, — пишет Г. Макагоненко, — 'рекомендация' Екатерине. Превеличенная похвала матери, не допускающей даже мысли отнять власть у сына, призывающей на свою голову смерть за одно только допущение возможности занять престол, была в русских условиях того времени более чем дерзновенной. Таких аллюзий русская трагедия еще не знала».¹

Пушкин в февральском дневнике 1835 года записывает:

«Цензура не пропустила следующие стихи в сказке моей о золотом петушке:

Царствуй, лежа на боку

и

Сказка ложь, да в ней намёк,
Добрым молодцам урок...»



Говоря о тайнописном в произведениях после-октябрьских писателей и поэтов, когда контроль над творческим словом по своей эффективности далеко опередил цензуру царского времени, можно назвать кое-что из Есенина, так чутко предвидевшего трагедию русской деревни:

Слышите ль? Слышите звонкий стук?
Это грабли зари по пущам.
Вёслами отрубленных рук
Вы гребётесь в страну грядущего.

¹ Г. Макагоненко, От Фонвизина до Пушкина. М., 1969, стр. 268.

Намёк — и в драматической поэме «Страна негодяев», герой которой Номах говорит «сочувствующему коммунистам» Замарашкину:

Все вы носите овечьи шкуры,
И мясник пасет на вас ножи.
Все вы стадо!
Стадо! Стадо!
Неужели ты не видишь? Не поймешь?
Что такого равенства не надо?
Ваше равенство — обман и ложь.
Старая гнусавая шарманка
Этот мир идейных дел и слов.
Для глупцов — хорошая приманка,
Подлецам — порядочный улов.

Обращаясь к нашей современности, находим элементы второго (или «двойного») прочтения у Евгения Евтушенко, поэта коммунистической веры, но более либерального в понимании творческой свободы, чем его партийные руководители. В цикле стихов «Из американской тетради» (журнал «Знамя» № 1 за 1968 г.) говорят американцы об Америке же, но высказывания их там и сям приобретают двойную локальную отнесенность, и в местные голоса пробивается голос самого автора о себе и своей стране:

Уходит уверенность...

Помнится, клялся я страшной божбою
о стену башку проломить

или — стену — башкою.

Башка поцарапана, правда,

но, в общем, цела.

А что со стеной?

Ухмыляется сволочь-стена,
Кто-то на ней равнодушно меняет рекламы,

портреты...

Уверенность, где ты?..

То же — в «Монологе бродвейской актрисы» и особенно — в «Монологе песка на аляскинской звероферме», где читаем такие, например, строки:

Кто в клетке зачат, тот по клетке плачет,
И с ужасом я понял, что люблю
Ту клетку, где меня за сетку прячут,
И звероферму — родину мою...

Аллюзию можно распознать и в некоторых литературоведческих работах. Такова, например, книга Аркадия Белинкова о творчестве Юрия Тынянова¹. «Непокорные» мысли автора закамуфлированы здесь контекстом, который держит их в плане оценки грибоедовской эпохи, внутренне в то же время адресуя их нашим дням. Вот несколько абзацев:

«Николаевское время было особенно подло тем, что голод уже назывался не голодом, а замечательным успехом, достигнутым радением властей, рабство уже называлось не рабством, но высшей свободой, удушение человеческой мысли — благодетельной цензурой...»

Или — такое высказывание, отнесенность которого ко времени Сталина вряд ли у кого-либо может вызвать сомнение:

...«Нужно всеми способами опровергать уверенность тех, кому наплевать на всё, кроме своей власти, что демократия, видите ль, не цель, а средство. В этом утверждении спрятана отвратительная самодовольная уверенность в том, что кто-то знает, а другие не знают эту цель, и кто-то должен вести к этой цели, а все остальные, посвященные или несогласные, должны идти за таким водителем. Но проходит время, и вдруг выясняется, что

¹ А. Белинков, Юрий Тынянов. Изд. 2-е. Москва, 1965.

водитель и сам ничего не знает, кроме того, что вера, которую он жестокостью, хитростью и обманом сумел внушить, очень полезна только ему и десятку его холопов, а если эта вера внушалась (разными способами) десятилетия, то и многим тысячам холопов, которые, конечно, никогда не простят, что им плюнули в душу, низвергнув кумира, вместе с которым они совершали преступления»...¹



Различные формы иносказа как второго прочтения представлены в повести Ю. Олеши «Зависть» (с ее двойным толкованием антитезы: Кавалеров — Андрей Бабичев); в «Докторе Живаго» Б. Пастернака (с его апологией человеческой души и права художника на творческую независимость) и особенно — в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», где тайнописное осуждение террора, трусости и предательства проведено с удивительной по тому времени силой и смелостью².

В «послеоттепельной» поэзии — значительно иносказание в «Сказке о дожде» Беллы Ахмадулиной, где Дождь — по-пастернаковски — символ поэтического дара и вдохновения, угрожаемого «засухой» цензурного террора.

¹ Стр. 359-360. Несколько подробнее о тайнописи см.: Л. Ржевский, Тайнописное в русской послеоктябрьской литературе. «Новый журнал» № 98, 1970. Из подготавливаемого к печати: Dr. D. Frolich, Cryptography in Soviet Literature (докторская диссертация, Нью-Йоркский университет).

² См. Л. Ржевский, «Пилатов грех» (о тайнописи в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита») в книге «Прочтение творческого слова». То же по-английски — в Canadian Slavonic Papers, Vol. XIII, I, 1971.

Интересна новогодняя баллада украинского поэта Ивана Драча — «Крылья», — вполне знаменательная шутка на тему о том, что есть-де такие обстоятельства жизни, когда талант человеку — обуза, даже и опасность! — шутка, в силу чисто литературных ассоциаций перекликающаяся с известным пушкинским: «Черт догадал меня родиться в России с душой и талантом». Сюжет баллады: из множества подарков, которые разносил Новый год добрым людям, дядьке Кириллу достался вполне необычный: крылья, — они выросли у него за спиной к великому недоумению, даже испугу его самого и близких —

.
Баба голосила: «Все люди — как люди,
Каждому от судьбы по таланту:
Кому порошки, коли что застудит,
Кому валенки,
 кому — во щи сметану,
А моему, прости Господи, аспиду —
 крылья за спину!»

Так и жил Кирилл да тужил,
А потом, чтоб вернуть свободу,
О брусок топор наострил
И оттяпал крылья, поклав на колоду...

Но глумливо кычут сычи,
Звездам зазорна земность кирилья,
И, продрав сорочку в ночи,
К утру снова вскипели крылья.

Так и жил Кирилл с топором.
На крыльях тех даже разжился:
Крыльями крышу покрыл над двором,
Крыльями огородился.
Их по перышку растащили поэты

его не колыхались, нельзя было доказать, что он — жив, что это — не надувательство». И вид его рождает у Олега представление о столь необходимой в жизни непоколебимости воли: «Вот с таким характером можно переносить жизнь!» — восхищенно решает он.

Бытийное же представление, на этот раз — контрастное, о суетности в жизни, охватывает его перед следующей клеткой — с белкой. Она «зачем-то была в колесе, хотя никто ее туда не нудил и пищей не зазывал — привлекла ее лишь ложная идея мнимого действия и мнимого движения». «Всё рыженькое веретенное тело белки и иссизарыжий хвостик развевались по дуге в сумасшедшем беге, перекладинки колесной лестницы рябили до полного слития, все силы были вложены, до разрыва сердца!..»

Идущие далее строки выдают, в какой степени образ становится вдруг для Костоглотова символом:

«Не было в клетке внешней силы, которая могла бы остановить колесо или спасти оттуда белку, и не было разума, который внушил бы ей: 'Покинь! это — тщета!' Нет! Только один был неизбежный ясный выход — смерть белки».

И обобщение знаменательного толкования виденного:

«Так двумя многосмысленными приемами — справа и слева от входа, двумя равновозможными линиями бытия, встречал здешний зоопарк своих маленьких и больших посетителей». (2, 556-557)

Возникновение и характер «углубляющих» ассоциаций Костоглотова в зоопарке можно было бы для наглядности представить в двух параллельных рядах — «в и д и т» и «т о л к у е т»:

При клетке надпись!
«Неволю белые совы пе-
реносят плохо».

«Дикообраз ведет ноч-
ной образ жизни».

«Барсук живет в глубо-
ких и сложных норах».

Черный (медведь. —
Л. Р.) с белым галстуком
стоял и тыкался носом в
сетку, через прутья. По-
том вдруг подпрыгнул и
повис на решетке перед-
ними лапами.

А в следующей мучился
бурый медведь. Он все
время беспокойно топтал-
ся, хотел ходить по каме-
ре, но только помещался
поворачиваться, потому
что от стенки до стенки
не было полных трех его
корпусов.

Совокупность этих ассоциаций создает еще од-
ну новую, вполне абстрактную и в этой своей аб-
страктности обретающую еще большую глубину:

«Самое запутанное в заключении зверей было
то, что, приняв их сторону и, допустим, силу бы
имея, Олег не мог бы приступить взламывать клет-
ки и освобождать их. Потому что потеряна
была ими вместе с родиной и идея
разумной свободы. И от внезапного их ос-
вобождения могло бы стать только страшней»¹.

¹ Разрядка моя. — Л. Р.

Знают же! — и все-таки
сажают! А кой ее выро-
док переносит хорошо, не-
волю?

Знаем: в полдесятого ве-
чера вызывают, в четыре
утра отпускают.

Вот это по-нашему! Мо-
лодец, барсук, а что оста-
ется? И морда у него мат-
расно-полосатая, чистый
каторжник!

Не галстук белый у не-
го, а как бы цепь священ-
ника с нагрудным крес-
том. Подпрыгнул — и по-
вис! А как еще он мог
передать свое отчаяние?

Так что по медвежьей
мерке это была не каме-
ра, а бокс. (2, 558)

Печальные, как бы все остриженные под машинку обезьяны напоминают Костоглотову его еще и по сегодня где-то сидящих в заключении знакомых. А затем ошеломляет надпись: «Жившая здесь обезьянка ослепла от бессмысленной жестокости одного из посетителей. Злой человек сыпнул табака в глаза макаке-резус».

«Зачем же?! Просто так — зачем же?.. Бессмысленно! — зачем же? ... О нем не было сказано, что он — агент американского империализма. О нем сказано было только, что он — злой...» (2, 560)

«...из сопоставления ясно, что под злым человеком, насыпавшим табаку в глаза, подразумевается конкретно Сталин», — скажет потом Солженицын на заседании Секретариата Союза советских писателей в Москве 22 сентября 1967 года. (6, 54)

А представление о Сталине и его преступлениях вызовется еще раз у Костоглотова обликом тигра. «...В усах, в усах было сосредоточено его выражение хищности! А глаза — желтые... Запудалось у Олега в голове, и он стоял и смотрел на тигра с ненавистью. Один старый политкаторжанин, который был когда-то в туруханской ссылке, а в новое время встретился в лагере с Олегом, рассказывал ему, что — не бархатно-черные, а именно желтые были глаза!» (2, 261)

Эпизод в зверинце кончается абзацем, который можно было бы назвать «обнажением приема», но который важен прежде всего как авторская декларация особого, углубленного видения и толкования жизни:

«...Так были выворочены его (Костоглотова. — Л. Р.) мозги, что уже ничего он не мог воспринимать наивно и непричастно, что бы ни видел он теперь в жизни — на всё возникал в нем серый призрак и подземный гул». (2, 559)



Рассмотрение примеров знаменательного в произведениях Солженицына заняло бы многие десятки страниц. Ограничимся поэтому лишь общей группировкой и несколькими иллюстрациями.

Знаменательны детали; их, знаменательных, множество. Хотя бы вот — описание Ивана Денисовича за едой; как не мог он «допустить себя есть в шапке», как проверял ложкой, которую сам отлил в песке из алюминиевого провода, «что там попало в миску»; как высасывал хрупкий рыбий скелет, а глаз рыбьих не ел, если «вываривались и плавали в миске отдельно — большие рыбы глаза»; знаменательно, за едой же, как бы попутно оброненное наблюдение: «Там, за столом, еще ложку не окунувши, парень молодой крестится. Значит, украинец западный, и то новичок. А русские — и какой рукой креститься забыли». (1, 14) Знаменательны — телогрейка, из-за которой рассказчик впервые рассердился на Матрену («уже измазала рукава о льдистую грязь бревен»), книжечка стихов Есенина «в суперобложке, осыпанной изрезанными кленовыми листьями», которую дарит Спиридону Нержин; круглый (непременно — круглый) стол в землянке Кадминых и многое, многое другое.

На детали построен весь рассказ «Правая кисть» — на внимании и размышлениях, с которыми автор и за ним читатель рассматривают эту кисть несчастного больного, в прошлом чекиста, — «такую маленькую, неспособную вытянуть справку из бумажника», но когда-то рубившую пешего «с коня наотмашь».

Знаменательны образы - типы: Матрены, за которым угадывает автор черты праведни-

чества народной души; Русанова — этого «воплощения мертвого идола сталинизма», по определению В. Каверина; генерала Самсонова, «семипудового агнца», у которого говорящи и значимы даже и внешние, портретные штрихи... Знаменательны и эпизодические лица — старый вагонный мастер Кордубайло, например, в рассказе «Случай на станции Кречетовка». На станции происшествие: голодные окруженцы атаковали эшелон с мукой, которую везли частично в полувагонах без крыши. Часовой уложил одного из них выстрелом в голову. Вот в комендантской по этому поводу разговор, в котором реплики Кордубайло, целиком «почвенного», значимы его собственным, «против течения», толкованием случившегося:

— А что ж ему оставалось? — доказывала Валя, пристукивая карандашиком. — Ведь он на посту, ведь он часовой!

— Ну, правильно, — кивал старик, роняя крупный красный пепел махорки на пол и на крышку фонаря. — Правильно... Есть все хотят.

— К чему это ты? — нахмурилась девушка. — Кто это — все?

— Да хоть бы мы с тобой, — вздохнул Кордубайло.

.

— ...Муку для кого везли? Для немцев, что ли?

— Ну, правильно, — ничуть не спорил старик. — Да и ребята тоже не немцы ехали, тоже наш народ.

.

— А зачем мешки ножами резали? — негодовала Валя. — Это по-каковски? Это наш народ?

— Должно быть, защиты были, — высказал Кордубайло и вытер нос рукой.

— ...Сколько прорвали да сколько просыпали, товарищ лейтенант! Это сколько детей можно накопить!

— Ну, правильно, — сказал старик. — А в такой вот дождь в полувагонах и остальная помокнет. (1, 146-148)

Знаменательны и другие, различного тематического объема и назначения, образные воплощения — бытовых и психологических ситуаций, пейзажа, конфликтов. Мудрено, например, читая «В круге первом», не ощутить глубинности сцены: Надя Нержина — Щагов («Прислонившись лбом к среднему стеклу, Надя ладонями раскинутых рук касалась других холодных стекол. Она стояла как распятая на черной крестовине окна»); не разглядеть обращенности к Вечному в картине художника Кондрашёва-Иванова «Замок святого Грааля»; не расслышать того, что звучит за простыми словами о Яконове у развалин церкви Иоанна Предтечи: «...А он стоял, локтями припав к мертвым камням, и жить ему не хотелось».



Из пастернаковского «Доктора Живаго»:

«Жизнь символична, потому что она значительна».

Но повторим: символическое — не воздух солженицынской прозы, реалистической по самим своим прямым и суровым связям с реальным окружением.

Реализм ее, вероятно, нуждается лишь в уточняющем эпитете.

Это случалось с определением реализма множество раз. Был реализм наивный, выступавший еще в повестях XVII века и «Бедной Лизе»; реализм «Антон-Горемыки» («натуральной школы»); сентиментально-критический реализм «Бедных людей»; реализм просто критический, прошедший через всю русскую литературу XIX

века и заглушенный к началу тридцатых годов нашего времени; реализм романтический — от Тургенева до Александра Грина, в революционной своей фазе задевший Горького, в послеоктябрьской — раннего Гладкова и Фадеева; реализм психологический — Льва Толстого, психоаналитический и религиозно-философский — Достоевского; поэтический реализм «Дамы с собачкой» и «Архиерея», символический — «Доктора Живаго»; наконец — реализм социалистический, родившийся из отрицания критического рассмотрения жизни и из пренебрежения к искренности как подлинности вдохновения и потому так и не ставший творческой подлинностью.

Реализм Александра Солженицына — реализм знаменательный.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

«Предисловие» переведено в «послесловие» — чтобы не смутить читателя этих очерков заранее объявленным авторским «направлением» в разборе произведений А. Солженицына, к чему-то склонностями и от чего-то отказами.

Отказом, например, от углубления темы «подвига», что непременно завело бы в тупик и путаницу политического характера.

Путаницы же такого рода идет предостаточно и от преследователей Солженицына, которые пытаются представить его «антисоветским», то есть, в их толковании, чуть ли не антинародным.

Им, преследователям, приходится ставить знак равенства между понятиями «антисоветское» и «антисталинское», потому что без этого отождествления осудить Солженицына нелегко. Родившийся после Октября, получивший образование в советской средней и высшей школе, храбро сражавшийся на фронте в годы войны, Солженицын, конечно же, советский писатель, дышит одним дыханием со своим народом и его судьбой, и кто бы осмелился отказать ему в горячей привязанности к родине!

Мыслить «иначе» — не значит проповедовать переворот, но порядок, при котором выражение инакомыслия становится опасным подвижничеством, — плохой порядок.

Таковы — кратко — тезисы этой книги относительно «подвига».

Привлекало же автора более всего — мастерство Солженицына-художника.

Не потому, конечно, что есть кто-то, в этом мастерстве усомнившийся; такие «кто-то» сущест-

вовали всегда («Есть соль земли, есть сор земли»¹), — но потому, что раскрытие мастерства есть основной путь постижения искусства.

Отсюда — текстологическая ориентация, обильное цитирование, задержка на местах, в наибольшей степени представляющих силу и красоту творческого слова.

Отсюда (в очерках втором и последнем) — попытка определить новое в языке и поэтике солженицынской прозы.

И еще об одном «отказе» — отказе от сопоставлений с фактами современной литературы Запада. К ее творческим влияниям Солженицын весьма иммунен; может быть, в связи с искусственными «занавесами» плюс тюрьмы и ссылки, а вернее — в силу органической почвенности своей музыки. Встречающиеся в зарубежных разборах примеры сближают обычно явления, при внешнем сходстве онтологически и причинно различные; символику «Чумы» у А. Камю, например (о том, что «существуют люди, которые сумели сжиться с состоянием чумы, и такие, которым хотелось бы вырваться»), можно бы, конечно, продвинуть к востоку, но это тоже будет лишь аналогия, вряд ли помогающая пониманию солженицынского мастерства.

Автор этих «Очерков», разумеется, не считает их сколько-нибудь исчерпывающими: стили повествовательной фразы, структура диалога, время в романах Солженицына — их много, еще почти не затронутых тем!..

Невозможность какого бы то ни было контакта с писателем, знакомства с первоначальными планами произведений, вариантами и черновиками; разночтения в опубликованном и отсутствие

¹ А. Вознесенский, «Антимиры».

авторизованных списков — всё это очень мешало изучению текстов.

Но автор всё же надеется, что на полке уже появившихся и грядущих работ о творчестве Александра Солженицына эта книга найдет своё место.

Л. Р.

СОДЕРЖАНИЕ

Творец и подвиг	5
Воскрешение слова	31
Иван Денисович — Зотов — Матрёна	53
Два хора	75
Костоглотов — Русанов	103
«Узел первый»	125
Знаменательный реализм	141
Послесловие	163

ТОГО ЖЕ АВТОРА:

Язык и тоталитаризм. Изд-ие Института по изучению СССР. Мюнхен, 1951.

Между двух звезд, роман. Изд-во им. Чехова. Нью-Йорк, 1953.

Показавшему нам свет..., роман. «Посев», 1960.

Двое на камне, повести и рассказы. «Товарищество Зарубежных Писателей», 1960.

Язык и стиль романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго». Изд-ие Института по изучению СССР, 1962.

Через пролив, повести и рассказы. «Товарищество Зарубежных Писателей», 1966.

Прочтение творческого слова, сборник статей. New York University Press, 1970.

Три темы по Достоевскому, очерки. «Посев», 1972.