

## МАЙКЛ НИКОЛСОН

### Солженицын как «социалистический реалист»\*

В 1995 году один из наиболее авторитетных московских литературных журналов напечатал диалог Бенедикта Сарнова и Бориса Хазанова о будущем русской литературы. Во время обмена мнениями Хазанов высказал следующее мнение:

«Мы знаем очень многих писателей, живущих в эмиграции, а также писателей, живших в СССР, которые вовсе не были советскими писателями, но были, тем не менее, очень яркими представителями социалистического реализма.

Например?

Самый яркий пример — это Солженицын, такие его произведения, как роман «В круге первом» и повесть «Раковый корпус»\*\*.

Нисколько не ошеломленный, собеседник Хазанова с готовностью соглашается с ним и рассказывает по этому случаю анекдот.

Знающие репутацию Солженицына на Западе могут быть такой характеристикой удивлены. Разве не был этот отважный, преследуемый властями писатель символом диссидентства 1960-х годов — своего рода Давидом, противостоящим советскому Голиафу? Несомненно, к середине 1970-х годов, когда судьба забросила изгнанника из Москвы в городок Кавендиш штата Вермонт, многие клише изрядно переменились. К этому времени многие стали воспринимать Солженицына как критика, бичующего бесхребетный Запад, как неблагодарного гостя и националиста-мистика, своего рода Иеремию-затворника. И все-таки во всех этих оценках и переоценках неперменной постоянной оставалось непреклонное неприятие Солженицыным коммунизма во всех его проявлениях, включая

---

\* Впервые: *Critical studies*. Vol. 6. Amsterdam; Atlanta, GA, 1996. P. 55–68. Печатаются по изданию: Солженицын: Мыслитель, историк, художник. Западная критика: 1974–2008: Сб. статей. М., 2010. С. 476–498. (Авторизованный перевод с английского Б. А. Ерхова.)

\*\* Сарнов Б., Хазанов Б. Есть ли будущее у русской литературы? // Вопросы литературы. 1995. № 3. С. 108.

социалистический реализм. В своих воспоминаниях о 1960-х годах, разделяваясь с самовосхвалениями официальной советской литературы, он пользуется уничижительным сокращением «соцреализм»:

«Едва только вступая в литературу, все они — и социальные романисты, и патетические драматурги, и поэты общественные, и уж тем более публицисты и критики, все они соглашались о всяком предмете и деле не говорить главной правды, той, которая людям в очи лезет и без литературы. Эта клятва воздержания от правды называлась *соцреализмом*»<sup>\*</sup>.

К 1990-м годам отношение Солженицына к советскому официозу не смягчилось. «С окостенением советского тоталитарного режима — и его дутая лже-культура окостенела в омерзительно парадных формах так называемого “социалистического реализма”»<sup>\*\*</sup>. Главный догмат соцреализма — «партийность» — Солженицын называл «однолинейным, плоским» и для писателя «гибельным»<sup>\*\*\*</sup>. Презрение к нему находило свое отражение в тематике его художественных произведений еще с 1950-х годов. В романе «В круге первом» писатель Галахов, чувствуя, как политическое подобострашие низводит до банальности самые свежие его образы, стыдится даже в мыслях считать себя наследником литературы Пушкина и Толстого. В другом месте этого же романа книги Эренбурга, официального писателя-реалиста, годятся лишь на то, чтобы удерживать в спецтюрьме в Марфино в открытом положении оконную раму. Заключенные спорят, насколько открыть окно, чтобы проветрить в камере, — на «одного» или «полтора» Эренбурга, и достаточно ли ставить при этом книгу «по ширине» или же «по длине»<sup>\*\*\*\*</sup>. В повесть «Раковый корпус» Солженицын с редкой издевкой вводит специальный персонаж (Авиету Русанову) для того только, чтобы вложить в ее уста коллаж из ортодоксальных глупостей, с которыми выступали известные писатели и критики в 1950-е и начале 1960-х годов. Подобных примеров в художественном творчестве Солженицына немало. В самом деле, он редко упускал возможность посмеяться над официальной

\* Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. М., 1996. С. 14–15.

\*\* Ответное слово на присуждение литературной награды Американского Национального Клуба Искусств (19 января 1993) // Солженицын А. И. Публицистика: в 3 т. Ярославль, 1997. Т. 3. С. 385.

\*\*\* Силин В. «Век этот мы прожили неудачно. Надо признать со смирением» // Коммуна. Воронеж, 1994. 12 октября. С. 5.

\*\*\*\* См.: Солженицын А. И. В круге первом. М., 2004. С. 80.



литературой и ее «творческим методом» социалистическим реализмом. Но тогда что же имели в виду Хазанов и Сарнов?

В их диалоге удивляет не недостаток почтительности к писателю. В конце концов, всего четверть века тому назад, во времена высылки из страны в 1974 году, Солженицына изображали в одном сатирическом советском журнале как мадам Солже, проститутку, удовлетворявшую решительно все потребности Запада. Сравнительно недавно ядовитые перья уже постперестроечной России писали о возвращающемся на родину писателе как о «евнухе своей славы», от которого несет нафталином\*, и как о «сто процентном небольшевике», разлагающемся в богадельне и страдающем недержанием речи и навязчивыми идеями\*\*. К настоящему времени библиография рецепции Солженицына на Востоке и Западе может похвастать чуть ли не целой полкой литературы, содержащей уничижительные, оскорбительные и даже грязные о нем отзывы\*\*\*. Однако все эти излияния — явления совершенно иного порядка, нежели хладнокровное утверждение в уважаемом российском журнале, гласящее, что сам антисоветизм позиции Солженицына парадоксальным образом указывает на его приверженность социалистическому реализму.

На определенном уровне такое отношение, далеко не являющееся нетипическим, можно воспринять как очередное отклонение маятника меняющейся литературной моды, не касающееся Солженицына лично. Появилось новое поколение русских писателей, не испытывающее священного трепета перед диссидентами 1960-х годов и относящееся к их героическим литературным свершениям как к естественному дополнению сталинского Большого стиля, на который диссиденты в свое время наставляли доблестные копыя, — то есть как на явление во всех отношениях давно прошедшее. Деминг Браун следующим образом суммирует черты альтернативной прозы нового поколения: «...она более занята оригинальностью угла зрения, а так-

\* См.: Амелин Г. Жить не по Солженицыну: Стихийное творение в прозе // Независимая газета. 1994. 27 апреля. С. 8.

\*\* См.: Лобанов М. Русские обновленцы // Молодая гвардия. 1994. № 4. С. 81–82.

\*\*\* Вот несколько примеров, характеризующих диапазон выпадов против Солженицына: Ржезач Т. Спираль измены Солженицына. М., 1978; Климов Г. Герой 3-й эмиграции: Солженицын. Второй мессия — Христос или антихрист? Второе пришествие // Климов Г. Дело № 69 о псих-войне, дурдомах, 3-й эмиграции и нечистых силах. Woodbridge; N.Y.: Slavia, 1974. С. 65–81; Dawson J. Asshole of the month // Hustler. Beverly Hills, CA, 1978. P. 15; Thurk H. Der Gaukler. Berlin, 1979 (лишь слегка завуалированная двухтомная беллетризация карьеры Солженицына как «дегенеративного псевдодиссидента»); Flegon A. A. A. Solzhenitsyn: Myth and reality. L., 1986 (сокращенная версия двухтомной мешанины из фактов, фантазий и непристойностей, сочиненных автором); Вокруг Солженицына. L., 1981.

же свежестью и изобретательностью выражения, чем какой-либо воспитательной миссией. <...> Являясь эстетической реакцией на скованность и табу прошлого, “альтернативная” проза никаких “идеологических топоров” не оттачивает. Ее авторы, по-видимому, весьма скептически относятся к любым системам мысли и веры и избегают внелитературного интеллектуального ангажемента. <...> Писатель “альтернативной” прозы более склонен к ироническому подходу и освещению окружающей жизни как очевидного абсурда»\*.

Среди прозаиков последнего времени есть один, чья нетерпимость по отношению к солженицынскому пониманию литературы при сопоставлении этих писателей выступает особенно ярко. Это — Виктор Ерофеев, наделавший в конце 1980-х годов немало шума как своим романом «Русская красавица», так и жизнерадостно-непочтительной похоронной речью по случаю кончины советской литературы. В этой речи он не проливал особенных слез по «социально прямолинейной литературе сопротивления в либеральной и диссидентской ипостасях»\*\*. В закрытом обществе она являлась прискорбной необходимостью. Теперь же, однако, возникла возможность вернуться к настоящей литературе. Следующее высказывание дает некоторое представление о размахе ерофеевской критики:

«В России литератор вообще был призван исполнять сразу несколько должностей одновременно: быть и священником, и прокурором, и социологом, и экспертом по вопросам любви и брака, и экономистом, и мистиком. Он был настолько всем, что нередко оказывался никем именно как литератор»\*\*\*.

Признавая только одну истину — свободу и честность писателя в творчестве, ко всем другим Ерофеев относится весьма вольно. В творчестве он прежде всего ценит игровое начало и выступает за диалогически открытую литературу, склонную к порождению «полисемантической, полистилистической структуры», опираясь при этом не только на опыт русской философии начала XX века (чему Солженицын только аплодировал бы), но и на «экзистенциальный опыт мирового искусства, на философско-антропологические открытия XX века»\*\*\*\* (чему Солженицын определенно аплодировать

\* *Brown D.* The last years of Soviet Russian literature: Prose fiction 1975–1991. Cambridge, 1993. P. 147–148.

\*\* *Ерофеев В.* Поминки по советской литературе // Литературная газета. 1990. 4 июля.

\*\*\* Там же.

\*\*\*\* Там же.



не стал бы). Для Ерофеева проблема русской литературы — это «гиперморализм, болезнь предельного морального давления на читателя»\*, одолевавшая Достоевского и Толстого в не меньшей степени, чем русских писателей XX века.

О том, насколько далекими и антипатичными казались Солженицыну подобные настроения, можно судить по его Нобелевской лекции. Отвечая на риторический вопрос о том, должны ли художники жить для себя или у них есть долг по отношению к обществу, он писал в 1972 году:

«Для меня здесь нет спора... <...> Да русская литература десятилетиями имела этот крен — не заглядываться слишком сама на себя, не порхать слишком беспечно, и я не стыжусь эту традицию продолжать по мере сил. В русской литературе издавна вроднились нам представления, что писатель может многое в своем народе — и должен»\*\*.

В начале 1980-х годов он вступил в спор с теми, кто ратовал за плюрализм истины: «Если не существует правоты и неправоты — то какие удерживающие связи остаются на человеке? Если не существует универсальной основы, то не может быть и морали. “Плюрализм” как принцип деградирует к равнодушию, к потере всякой глубины, растекается в релятивизм, в бессмыслицу, в плюрализм заблуждений и лжей»\*\*\*.

Еще один пример из 1990-х годов подтверждает последовательность и неизменность его позиции. За год до возвращения в Россию Солженицын выразил озабоченность по поводу соблазна постмодернизма в постсоветской России.

«...Многие молодые писатели поддались теперь легче доступному пути пессимистического релятивизма: великой ложью была коммунистическая догматика, да, — но, дескать, и никаких истин вообще не существует, и не стоит труда их искать; и не стоит труда пробиваться к какому-то высшему смыслу»\*\*\*\*.

Пропасть, разделяющая Солженицына и Ерофеева, едва ли когда-нибудь будет преодолена. Для старшего постмодернизма оз-

\* Там же.

\*\* Нобелевская лекция // Солженицын А. И. Публицистика: в 3 т. Ярославль, 1995. Т. 1. С. 17.

\*\*\* Наши плюралисты // Там же. С. 408.

\*\*\*\* Ответное слово... С. 386.

начает отрицание ценностей. «Игра» постмодернизма для него — бессмысленная затея. Свою новизну постмодернизм приобретает за счет цельности культуры и духа. Его культ этической дезориентации, хотя и понятен, не становится от этого менее опасным. То, что Ерофеев считает неистовым, неумеренным морализаторством, объединяющим лишь внешне противоположные берега литературы русской и литературы советской, Солженицын считает одинокой и жестокой борьбой, смелым и небезопасным усилием продвижения Правды перед лицом Лжи. Игнорируя последнее, мы, наверное, и в самом деле обнаружили бы преемственность эстетической мысли между «радикально-демократической» традицией России XIX века и Солженицыным или между социалистическим реализмом и им же.

«Органическая» эстетика Виссариона Белинского, возникшая еще в 1840-х годах, стала в России магистральной доктриной литературного творчества на очень долгое время\*. Искусство есть средство познания действительности. Истина, обнаруживаемая в жизни талантливыми и укорененными в ней художниками, раскрывается в их творениях в виде типичных и универсальных образов. Великое искусство воздействует на людей с заразной непосредственностью, которой тщетно добивался бы ученый с его гипотезами и доказательствами. И все же истина, явленная искусством, ни в коем случае качественно не отличается от той, которая порождена научным поиском. Истина и Добро, породненные с Красотой, отнюдь не превращаются в особую эстетическую истину и доброту. На пушкинский вопрос о том, совместны ли гений и злодейство, основное направление русской литературы дает ответ отрицательный. Великая литература не может лгать, в то время как лживая литература как произведение искусства обречена на неудачу: аморализм и обман, лежащие в основе произведения, разрушают его живые ткани, разлагают и омертвляют образы. Искусство, обходящее Истину стороной, в лучшем случае, нездорово. На протяжении почти всей истории русской литературы Нового времени искусство для искусства считалось немногим лучше курьеза. Даже символисты, предпочитавшие подробностям реальной жизни несказанную, высшую ее реальность, так или иначе, но все же возвращались к мучительным вопросам о судьбах России и социальной роли искусства. В самом деле, несмотря на все исключения и ограничения, которые неизменно подобными обобщениями порождаются, мост между художником и социальной ответственностью оказался за последние сто пятьдесят лет в России более основательным сооружением, чем в Европе. Солженицын, судя по его высказываниям об искусстве, несмотря

\* См., напр.: *Terras V. Belinskij and Russian literary criticism: The heritage of organic aesthetics*. Madison, 1974.



на все очевидные политические и религиозные различия между ним и Белинским, считает введенную им в оборот терминологию достаточно работоспособной.

В качестве эстетической теории, а не системы литературно-политического контроля социалистический реализм отличается от традиции Белинского и его продолжателей, Добролюбова и Чернышевского, только в одном, хотя главном пункте. Советские писатели познают действительность точно так же, как делали это их предшественники в XIX веке. Но в гораздо меньшей степени они полагаются на собственную интуицию, чем на готовые, имеющиеся в их распоряжении марксистско-ленинские научные откровения. Поскольку поступательное движение Истории (со всеми диалектическими изменениями в ее походке) к диктатуре пролетариата и триумфу социализма и коммунизма объективно доказуемо, советские писатели неизбежно придут к «исторически конкретному представлению действительности» в захватывающей воображение динамике ее «революционного развития»\*. У талантливых писателей образы останутся такими же неотразимыми, универсальными и типичными, как и прежде. Эти образы по-прежнему органично верны жизни и возникают естественно и без принуждения, потому что связь между писателем и Партией та же, как между двумя бьющимися в унисон сердцами. Как и прежде, ни одно произведение искусства, несущее в себе ложь, не может стать эстетически цельным и убедительным. Если же «партийность» и «идейность» стали бы вдруг навязываться и определяться извне, они, конечно же, привели бы нервную систему всей этой органической модели к короткому замыканию. Факт, что этот процесс протекал в литературе еще до формального провозглашения социалистического реализма как творческого метода в 1934 году, оправдывает шуточное переопределение его Синявским — «полуклассическое полуискусство не слишком социалистическое совсем не реализма»\*\*.

Сказать, что эстетика, которой придерживается Солженицын, исторически родственна *теории*, хотя бы социалистического реализма, вряд ли будет большим открытием. Иным было бы утвержде-

\* Приводимые формулировки взяты из устава Союза советских писателей. См.: Первый всесоюзный съезд советских писателей, 1934: Стенографический отчет. М., 1934. Прилож. VIII. С. 713. В интервью П. Личко идею, что «следует писать, приукрашивая, о том, что будет завтра», Солженицын отверг, назвав такую литературу «косметикой» («Один день у Александра Исаевича Солженицына»: Интервью словацкого журналиста П. Личко // Посев, Frankfurt a/M., 1967. 23 июня. № 25 (1100). С. 4).

\*\* Синявский А. Д. Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синявского и Даниэля. М.: Книга, 1989. С. 457.

ние, что его искусство практически страдает от сверхморализма, или трансцендентной идеологии, или утопического видения, несущих в себе те же пагубные последствия, что и социалистический реализм. В жизни и творчестве Солженицына присутствуют очевидные элементы, претендующие на всеохватность бытия, что не раз уже отмечали его критики. В их числе — стремление к прямому свидетельству:

«...в колонне заключенных, во мгле вечерних морозов с просвечивающими цепочками фонарей — не раз подступало нам в горло, что хотелось бы выкрикнуть на целый мир, если бы мир мог услышать кого-нибудь из нас. Тогда казалось это очень ясно: что скажет наш удачливый посланец — и как сразу отзывно откликнется мир. Отчетливо был наполнен наш кругозор и телесными предметами и душевными движениями, и в недвоящемся мире им не виделось перевеса»\*.

Такого рода порыв мог бы проявиться «политически» в упрощенном разоблачении, обвинении или желании отомстить. Обдуманый в более спокойных обстоятельствах, он мог бы вылиться в торжественность воспоминания или поминовения. Самое раннее доступное нам литературное произведение Солженицына, поэма, сочиненная им в уме в лагерях в конце 1940-х годов, включает следующие строки:

Любовь, и гнев, и жалобы расстрелянные их  
В моей груди скрестились, чтобы высечь  
Вот этой повести вместительный печальный стих,  
Вот этих строк неемких горстку тысяч\*\*.

Из такого рода стремления могла бы вырасти антисоветская, антикоммунистическая телеология, предопределяющая все стороны жизни точно так же, как ее социал-реалистическая противоположность. Однако в сочинениях и заявлениях Солженицына обнаруживается еще вторая, трансцендентная телеология:

«Если, чтобы приобрести сверхъестественную силу, должно, как в сказках, как в старинных легендах, пройти через смерть, то мы можем сказать, что Россия уже прошла через смерть, и способна теперь услышать голос Бога»\*\*\*.

\* Нобелевская лекция. С. 11.

\*\* *Солженицын А. И.* Дороженька. М., 2004. С. 122.

\*\*\* Conversation with Solzhenitsyn: An interview with J. Sapiets of the BBC in Zurich, 17 Nov. 1974 // *Encounter*. L., 1975. Vol. 44. No. 3 (March). P. 72.



«А истина, а правда во всем мировом течении одна — Божья, и все-то мы, кто и неосознанно, жаждем именно к ней приблизиться, прикоснуться»\*.

Таким образом, рациональным зерном «списания» Солженицына как еще одного социалистического реалиста могли бы послужить сама горячность его убеждений, уводящая его в архаическую и манерную форму реализма, а также монолитность и напыщенная монументальность, приобретаемые его художественным миром, когда под давлением контридеологического порыва и визионерского мистицизма он лишается своей сложности.

Суть советского социалистического реализма нигде не выступает так отчетливо, как в описании автором взгляда потенциально положительного героя в один из моментов, когда он проходит через ритуальные испытания инициации на пути его вступления в общество. В такие знаковомифические ключевые моменты ему открывается высшая истина. Взгляд героя становится спокойным, неотрывно направленным на далекую точку поверх и за его собеседниками, речь становится размеренной и весомой. Так в заключительных строках романа Леонова о пятилетке «Соть» (1930) его герой Увадьев смотрит поверх стройки: «Колочим бесстрастным взглядом уставясь в мартовскую мглу, может быть, видел он города, которым предстояло возникнуть на безумных этих пространствах, и в них цветочный ветер играет локонами девочки с знакомым лицом...»\*\*

В получившем Сталинскую премию романе «Семья Журбиных» (1950) потомственного пролетария Василия уговаривают взять на себя руководство рабочим клубом.

«Василий Матвеевич стоял вполоборота к Вениамину Семеновичу, почти спиной к нему. Зубы стиснул, *глаза сузил, смотрел в одну точку*»\*\*\*.

Он сбрасывает с плеч десятки лет и видит себя молодым революционером, вспоминает героизм и жертвы, отданные за такой прекрасный рабочий клуб, и принимает решение: под его руководством кровь и лишения Революции не будут забыты. Еще более показателен эпизод из книги Островского «Как закалялась сталь», классического романа социалистического реализма (1932–1934). Командир полка красной кавалерии, в которой служит герой романа Павел Корчагин, приказывает своим людям, несмотря на жестокое обра-

\* Солженицын А. Наши плюралисты. С. 408.

\*\* Леонов Л. Собр. соч.: в 5 т. М.: Гослитиздат, 1953. Т. 2. С. 299.

\*\*\* Кочетов В. Собр. соч.: в 6 т. М., 1987. С. Т. 2. С. 203. (Курсив мой. — М. Н.).

щение поляков с пленными русскими, не трогать польских военнопленных:

«Павел услышал твердые, сухие слова, произнесенные командиром как бы про себя: “За жестокое отношение к безоружным пленным будем расстреливать”».

Эта торжественность переключает раздраженного Павла в сверхличностный режим:

«...отъезжая от ворот, Павел вспомнил последние слова приказа Реввоенсовета... “Рабоче-крестьянская страна любит свою Красную Армию. <...> Она требует, чтобы на знамени ее не было ни одного пятна”.  
“Ни одного пятна”, — шепчут губы Павла»\*.

Нарративное настоящее мифологизируется. Важно не то, что происходит здесь и сейчас, и не собственные слова Павла или его командира, но знамя, лозунг, приказ и за ними промежуточное и все же неотразимое Слово Ленина. Очевидный субъективизм взгляда и шепота свидетельствует, что они в гораздо большей степени момент причастия, чем общения.

Когда речь заходит о полном значительности взгляде самого Сталина, результаты могут быть еще более впечатляющими: «И прямо взглянув в глаза Воропаеву, как-то сверкнул лицом, точно по лицу его промчался луч солнца»\*\*. У Семена Бабаевского взгляд Сталина внушает даже благоговение. Сергей, герой романа Бабаевского «Кавалер золотой звезды» (1948), — командир танка, принимающего участие в Параде Победы на Красной площади. Перед ним возглавляющий их бронированную колонну генерал стоит в своей башне под знаменем Ленина, в то время как танки проходят мимо Мавзолея, где над останками Ленина Сталин ждет, чтобы принять парад. Но внутри сергеевского танка схематическое уступает место чувственному. Одна мысль о том, что он увидит своего любимого Вождя, заставляет сердце Сергея биться чаще, а его тело как бы сливается в одно целое с металлом танка. Наконец он проезжает мимо Мавзолея, танковый перископ более на него не направлен, а крышка люка плотно закрыта. Но оплодотворяющий взгляд Сталина, человека из стали, проникает сквозь корпус танка, ставшего одним целым с самим Сергеем: «Когда он подумал, что вот еще минута — и он увидит Стали-

\* Островский Н. Собр. соч.: в 3 т. М., 1989. Т. 1. С. 177. (Курсив мой. — М. Н.).

\*\* Павленко П. А. Счастье. М.: Гослитиздат, 1950. С. 176.



на, тело его точно слилось с машиной, сердце забилося учащенно»\*. На следующий день Генерал-под-знаменем-Ленина благословляет (в буквальном смысле) назначение Сергея на пост председателя райисполкома, но даже эта высокая честь не может сравниться для него с обжигающим, мистическим, окулярно-эротическим эпизодом предыдущего дня. Держа в уме этот выразительнейший образчик социалистического реализма и его стереотипы, обратимся к Солженицыну, и в особенности к тем его крупным прозаическим сочинениям, которые Хазанов отнес к разряду произведений социалистического реализма.

Прототипом произведения социалистического реализма является линейное «эпическое» повествование, направляемое всезнающим повествователем, отвечающим за воспроизведение *heile Welt* идеализированного коммунизма. Предпочтительной формой такого воспроизведения был *Bildungsroman*, в котором положительный герой в микрокосме колхоза или завода борется со своими антагонистами и стихиями и проходит ритуалы инициации и вступления в общество при поддержке воспитателей-наставников (которые «видели Ленина» или наделены каким-нибудь другим равноценным мандатом от центра) и представителей масс, прежде чем возвыситься до большей сознательности, установить контакт с мистическим коллективным знанием, воплощенным в Партии, и причаститься сияющему видению обетованной страны\*\*. Чистые и спокойные взгляды, о которых мы говорили выше, — лишь одно из «символических» средств, цементирующих эту модель.

Просматривая произведения Солженицына, мы могли бы отыскать в них моменты, сходные с вышеописанными. Так, например, в романе «В круге первом» Нержин получает совет от одного из своих воспитателей-наставников, Сологодина, относительно преодоления трудностей жизни и морального удовлетворения, получаемого от достижения цели наперекор максимальному внешнему давлению. По мере того как Сологдин говорит, его лицо освещается утренним солнцем: «Словно розовая заря промелькнула по раздумянному лицу Александра Невского...»\*\*\* «“Хорошо!” — прошептал Нержин», в то время как Сологдин продолжает ему советовать\*\*\*\*. Это

\* Бабаевский С. Кавалер золотой звезды. М., 1948. Т. 1. С. 264.

\*\* Впервые эти системные структуры были отмечены Катериной Кларк в работе: Clark K. The Soviet novel: History as ritual. Chicago, 1981.

\*\*\* Солженицын А. И. В круге первом. С. 195. О вариантах образа Сологодина см.: Nivat G. Les differents cercles soljenitsyniens // De-bat. P., 1981. (Fe-vr.) № 9. P. 106–115. На англ. яз.: Nivat G. Solzhenitsyn's different «Circles»: An interpretive essay // Solzhenitsyn in exile: Critical essays and documentary materials. Stanford, CA, 1985. P. 211–228.

\*\*\*\* Солженицын А. И. В круге первом. С. 196.

сочетание торжественности, телеологической вовлеченности и агиографической и небесной метафоры звучит знакомо. Конечно, участники разговора являются лишенными гражданских прав зэками, никакая политическая победа их не манит, а их цель — всего лишь сохранение моральной честности и стремление к самосовершенствованию. В идеологическом плане все эти содержательные факторы уводят роман «В круге первом» и все остальные произведения Солженицына далеко от социалистического реализма. Истина, которую Солженицын «познает» через свое искусство, вряд ли пришлось бы по вкусу идеологам, отвергающим абсолютные моральные критерии как заблуждения «абстрактного» и по сути буржуазного гуманизма. И все же эта когда-то спорная злободневность попытки Солженицына восстановить вечные моральные и духовные ценности в атмосфере сталинистской и постсталинистской эпохи ныне с неизбежностью поблекла, и приведенный выше короткий эпизод из романа «В круге первом» косвенно указывает на потенциальную опасность воспроизведения системы приемов, положений и содержательных элементов из презираемой автором литературы.

Продолжая ту же линию анализа, обратимся к другому персонажу романа — воспитателю-наставнику, заключенному художнику Кондрашеву-Иванову, в студии у которого Нержин отдыхает в минуту усталости. В более бодром состоянии Нержину не пришла бы на ум коммунистическая максима «бытие определяет сознание», но в этой сцене он одолевает сомнениями. Чем и вызывает со стороны старого художника страстную защиту первичности сознания, понимаемого как духовный дар. Позицию художника молчаливо поддерживают окружающие его холсты. Одна из картин особенно подходит к теме их разговора. На ней изображена непокорная девушка из химической части сразу после немецкого вторжения, ее защитный костюм напоминает броню Жанны д'Арк. Повествователь обращает наше внимание на тот факт, что на первый взгляд ее изображение неотлично от правоверных образов неукротимого сопротивления врагу, но что-то в ней «переходило за край, показывало что-то уже неуправляемое»<sup>\*</sup>. Картину никто не взял. Подрывная тенденция под условными героико-мифологическими внешними атрибутами социалистического реализма подразумевается и в других картинах. Одинокий дуб цепляется над пропастью за обрыв скалы, его узловатые корни обнажены, его поддерживает в неустанной борьбе какая-то непостижимая сила — этически это «абстрактное» изображение<sup>\*\*</sup>. Даже менее драматичные по характеру пейзажи художника все же напоминают о более грубой, более жизнестойкой

\* Там же. С. 348.

\*\* См.: Там же. С. 352.



русской природе, чем скромные пейзажи Левитана. Но картина Кондрашева-Иванова, с помощью которой тот в последний раз пытается поднять настроение Нержина, тематически не связана ни с русской историей, ни с особыми качествами русского характера. На ней изображен Парцифаль, ослепленный видением Абсолюта, и, хотя это — только этюд, он, по-видимому, ослепляет своим великолепием даже своего создателя:

«...[Кондрашев-Иванов] поднял вывернутую руку к глазам, как бы заслоняясь от света, идущего оттуда. <...> Растерянный, изумленный, он [Парцифаль] смотрел туда, перед нами вдаль, где на все верхнее пространство неба разлилось оранжево-золотистое сияние, исходящее то ли от Солнца, то ли от чего-то еще чище Солнца, скрытого от нас за замком. Вырастая из уступчатой горы, сам в уступах и башенках... не четко-реальный, но как бы сотканный из облаков, чуть колышистый, смутный и все же угадываемый в подробностях нездешнего совершенства, — стоял в ореоле невидимого сверх-Солнца сизый замок святого Грааля»\*.

Подобные аллегорические тенденции пронизывают весь роман «В круге первом». Полковник Яконов докладывает своему начальству то, что начальство желает слышать, пока пузырь не лопается. Его ждет личная катастрофа. Он стоит на горе над Москвой в разоренной церкви с немой колокольной — на том самом месте, где Агния, его невеста, предупреждала его об опасности быть затянутым в карьеру и стать глухим к звону колоколов («Вот колокол отзвонил, звуки певучие улетели — и уж их не вернуть, а в них вся музыка. Понимаешь?..»\*\*). Падение Яконова ускорено искренним откровением беспомощного заключенного Бобынина, сказавшего могущественному министру госбезопасности Абакумову: «...человек, у которого вы отобрали *все*, — уже неподвластен вам, он снова свободен»\*\*\*. Самая постоянная структура романа «В круге первом» — это его парадоксальная топография, в которой круги тесного заключения являются интеллектуально и духовно самыми свободными, в то время как каждая мысль якобы наслаждающихся жизнью «на свободе» (не исключая и высохшего, страдающего клаустрофобией Сталина) ограничена крутой дугой страха. Сама угрюмая тюрьма Марфино становится зачарованным замком или «ковчегом», как названа

\* Там же. С. 354–355.

\*\* Там же. С. 181.

\*\*\* Там же. С. 106.

одна из глав книги, который сорвался с якоря и свободно плывет, неся на себе новоявленных розенкрейцеров через ночное небо над сталинской Москвой.

Хотя роман «В круге первом» имеет вторую краткую концовку — в девяносто слов, сардонически комментирующих легковере западного корреспондента, — аллегорические его нити сплетаются в финальной сцене отъезда Нержина из привилегированной спецтюрьмы; он направлен в лагерь, где ему, так и не сломленному, вряд ли удастся выжить:

«Да, их ожидала тайга и тундра, полюс холода Оймякон и медные копи Дзезказгана. Их ожидала опять кирка и тачка, голодная пайка сырого хлеба, больница, смерть. Их ожидало только худшее. Но в душах их был мир с самими собой. Ими владело бесстрашие людей, утеравших все до конца, — бесстрашие, достаемое трудно, но прочно»\*.

Это — не воспроизведение мыслей заключенных. Риторическое «да», анафорическое «ожидание», мощно звучащее противопоставление будущих несчастий и внутреннего спокойствия, эмфатическое расположение наречия «прочно» — все это создает впечатление повествовательной определенности и окончательности. Поражение в мире материального преодолевается торжеством духа. Так ли уж все это отличается от «оптимистических трагедий» социалистического реализма, в котором неизбежность наступления коммунизма побеждает неудачи и смерть в настоящем? В конце концов, «основополагающее произведение» социалистического реализма, роман Горького «Мать» (1906), заканчивается тем, что его героиня, символическая мать Революции, в приступе удушья, забитая до потери сознания, все же кричит: «Душу воскресшую — не убьют!»\*\*

Все это дает возможность предполагать, что вопрос, обозначенный в названии моей статьи, можно было бы рассматривать также на материале других резонансных и значимых моментов повести «Раковый корпус», или рассказа «Матренин двор», или элементов рассказа «Для пользы дела», который приводили в пример как самый «соцреалистический» из всех произведений Солженицына\*\*\*. На самом деле попытки сопоставить типичные черты прозы Солженицына с моей более ранней эскизной схемой соцреалистического романа сразу же

\* Там же. С. 779.

\*\* Горький М. Мать. М., 1963. С. 332.

\*\*\* См.: Вайль П., Генис А. Поиски жанра: Александр Солженицын // Октябрь. 1990. № 6. С. 201.



встречаются с осложнениями, поскольку лучшие произведения этого писателя отмечены энергетикой совсем иного порядка.

Вот уже несколько десятилетий ключевым понятием в эссе и ре-чах Солженицына является «самоограничение»\*. Не в последнюю очередь оно может привести нас к правильному пониманию отношения писателя к своему творчеству:

«...закрытое помещение — это скорей след моей биографии. Я большую часть своей жизни провел в закрытых помещениях. А это уплотнение, нет, оно не случайно. <...> Я считаю первой характеристикой всякого литературного произведения — его плотность...»\*\*

Даже в чисто механистическом смысле такое уплотнение способствовало предотвращению взрыва собранного материала и последующего его рассеяния. Одним из последствий такого уплотнения явилось ограничение, которое Солженицын накладывает на место и, главное, время действия в своих произведениях — Ивану Денисовичу отводится всего один день, менее четырех дней занимает повествование романа «В круге первом», да и «Раковый корпус» разделен на две части только для создания достоверности в описании болезни и ее развития и не теряет при этом единства времени. Основа «узлового» построения «Красного Колеса», при котором более тысячи страниц отводится на описание событий, произошедших за несколько недель, просматривается в ранней лагерной поэме Солженицына, строфа из которой процитирована выше. В ней судьбы казненных товарищей описаны как сходящиеся и пересекающиеся в груди поэта; они обретают свое пространство в жестких и тесных рамках его мнемонического стиха. Писатель впоследствии повторил, что его интересует не создание мимесиса всего мира, а поиски того исторического момента, в котором пересекается множество «мировых плоскостей»\*\*\*. Таким образом создается эффект не магистрального линейного движения, но структуры параллельных или накладывающихся друг на друга эпизодов и событий\*\*\*\*. Линейное

\* Наиболее явно в статье: Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни // Солженицын А. И. Публицистика. Т. 1. С. 49–86.

\*\* Телеинтервью на литературные темы с Н. А. Струве (март 1976) // Там же. Т. 2. С. 421.

\*\*\* Стенограмма расширенного заседания бюро творческого объединения прозы Московской писательской организации СП РСФСР: 16 ноября 1966 года // Слово пробивает себе дорогу: Сб. ст. и документов об А. И. Солженицыне. 1962–1974. М., 1998. С. 293.

\*\*\*\* Этот процесс живо показан в работе: Kasack W. Solshenizyn: Der erste Kreis der Hölle // Der russische Roman. Düsseldorf, 1979. S. 381–399.

повествование нарушается формой своеобразной «полифонии», которая устраняет доминанту одного героя:

«А как я понимаю полифонизм? Каждое лицо становится главным действующим лицом, когда действие касается именно его. Тогда автор ответствен сразу пусть даже за тридцать пять героев. Он никому не дает предпочтения. Каждое созданное им лицо он должен понять и обосновать его действия. Однако ему нельзя терять почву под ногами»<sup>\*</sup>.

Эта «почва под ногами» в конечном счете сообщает миру Солженицына, по термину Бахтина, такую же гомофонию, как у Толстого, его блуждающая точка зрения и в особенности проникновение в образ, обеспечиваемое несобственно-прямой речью или, реже, косвенно-прямой речью и родственными им смешанными формами повествования, дает писателю возможность избежать резкости одноголосья. Элементы или эпизоды линейного *Bildungsroman* сохраняются: Нержин остается главным героем романа «В круге первом», а Костоготов — «Ракового корпуса», они, по-видимому, одерживают свою победу в поражении, однако потенциальная тирания «положительного героя» у них ослаблена [Положительный герой «полностью политизирован, его нужды и устремления определены его политической принадлежностью. Хотя он должен отзываться с внутренним энтузиазмом на грандиозные общественные цели, реальная позиция суждения в этих вопросах находится вне его сознания. Он, так сказать, выносит решения, но не делает выбора» (*Matthewson R. The positive hero in Russian literature. Stanford, 1975. P. 251*). — Примечание Николсона. — ред.], и самые значимые моменты текста возникают как следствие повышенной плотности опыта, а не как верстовые столбы на хорошо уезженной торной дороге.

В основе романа «В круге первом» лежит текст, созданный в середине 1950-х годов без перспективы его публикации, в обстановке, далекой от тогдашней литературно-политической жизни столицы. «Раковый корпус», напротив, был начат в 1960-е, уже после того как «Один день Ивана Денисовича» принес Солженицыну широкую славу. Действие повести происходит в первые послесталинские годы, и новости о политических изменениях доходят до палат ракового диспансера каждый день. Таким образом, сравнение повести с другими произведениями хрущевской «оттепели» напрашивается само собой. Пациенты палаты читают одно из наиболее прославленных

<sup>\*</sup> «Один день у Александра Исаевича Солженицына»... С. 4.



эссе первых послесталинских лет — «Об искренности в литературе» (1953) Владимира Померанцева. Никто не собирается обвинять Солженицына в подражании Бабаевскому в этой книге, но нельзя ли и ему предъявить то же самое обвинение, что и авторам произведений «оттепели», — в использовании стереотипов, а также плюсов и минусов высокого соцреализма, нисколько не отменяющих ту мертвящую предсказуемость, которая лежит в их основе? В конце «Оттепели» Эренбурга (1953) перековавшийся литературный поденщик и социалистический реалист Володя Пухов резвится в замерзших лужах, ломая лед сталинизма:

«А высокое солнце весны пригревает и Володю, и Танечку, и влюбленных на мокрой скамейке, и черную лужайку, и весь иззябший за зиму мир»\*.

Новым клише правозащитных авторов становится утверждение, что Сталин не доверял народу и что теперь надобен новый стиль руководства. Вот почему нагибинский директор дома отдыха в рассказе «Свет в окне» чувствует, «что в отношениях между людьми все больше укрепляется дух взаимопонимания и доверия», побуждающий его «от души стараться сделать жизнь отдыхающих лучше, сытнее, спокойнее и веселее». В последних строчках рассказа Нагибина представители народа, возглавляющие движение к переменам, проходят мимо директора «со спокойным и строгим достоинством», с теми «суровыми, почти торжественными лицами»\*\*, которые знакомы нам издавна. В другом произведении той же литературной страды скучное и механистическое партийное собрание к всеобщему облегчению заканчивается, поскольку молодое поколение за дверь требует, чтобы их впустили в колхозный клуб:

«В избу ворвался прохладный воздух с улицы. Огонек в лампе ожил, задвигались табуретки. Открыли окно. <...> Включенный приемник неожиданно заговорил громко и чисто. Передавались материалы о подготовке к двадцатому партийному съезду. <...> “Теперь что двадцатый съезд скажет!” — то и дело повторяли они. И снова это были чистые, сердечные, прямые люди, люди, а не рычаги»\*\*\*.

\* Эренбург И. Оттепель. М., 1954. С. 139.

\*\* Нагибин Ю. Свет в окне // Литературная Москва. М., 1956. Сб. 2. С. 402–403.

\*\*\* Яшин А. Рычаги // Там же. С. 512–513.

Конечно, Яшин и Нагибин писали уже *после* Съезда и были в достаточной мере уверены, что их исторически-конкретное описание действительности передает соответствующую динамику жизни «в ее революционном развитии».

В солженицынском «Раковом корпусе» телеологическая структура достаточно прозрачна. Цель ее — не больше и не меньше как поиски смысла жизни. В повести даже наступает момент, когда нам кажется, что мы его обнаруживаем:

«В такие минуты весь смысл существования... представлялся ему... в том, насколько удавалось им сохранить неомутненным, непродрогнувшим, неискаженным — изображение вечности, зароненное каждому. Как серебряный месяц в спокойном пруду»\*.

Хотя понимание смысла жизни посещает не «положительно-героя» Костоглотова, а доктора Орещенкова в момент, когда его собственная жизнь подходит к концу, и Орещенков не делится им ни с кем другим. Его ответ на вопрос жизни — один из десятка, предлагаемых в повести, где он заявлен как тема, когда книжка с рассказом Толстого «Чем люди живы» попадает к пациентам палаты. Многие явные и неявные ответы на него не представлены в повести как равноценные, а большая их часть неудовлетворительна или саморазоблачительна. Ответ самого Толстого: смысл жизни — в христианской любви к ближнему — сопоставлен с ответом Русанова не в пользу этого ортодоксального сталиниста, хотя и ответ Толстого полной победы не одерживает. Колебания Костоглотова между женскими воплощениями Жизни (Зоя) и Духа (Вега) и его опыт в первый и последний «дни творения», как названы две финальные главы повести, тоже могут показаться в пересказе безыскусственно схематичными. Однако полный текст этих глав менее прозрачен. Образ рыскающего желтоглазого сибирского тигра из ташкентского зоопарка — это весьма недвусмысленно нарисованный портрет Сталина, однако мотив иррационального зла, проявившегося в акте ослепления макаки-резуса «просто так», не ограничивается гладкими рамками политической аллегории. Мертвая рука сталинизма может оказаться бессильной в политическом макрокосме, но вот обезьянка навсегда останется слепой, да и изменения в жизни Костоглотова наступили для него слишком поздно. Он отправляется обратно в место своей ссылки, отдаленную казахскую деревню, в лучшем случае частично вылеченным, но, возможно, сделавшись импотентом. В мо-

\* Солженицын А. И. Раковый корпус. М., 2003. С. 383.



мент, когда поезд увозит его, так и не посетившего ни Зою, ни Вегу, Костоготов чувствует в груди боль, и последнее, что мы в повести видим, это его сапоги, побалтывающиеся над проходом носками вниз, «как мертвые»\*. В этом месте повести трагедия преодолевает схематичность, в том числе и трансцендентную схему [Сравнимый с этим момент наступает и в романе «В круге первом», когда Нержин осознает, что, даже если он выживет, он не сможет вернуться из лагерей прежним: «За четырнадцать лет фронта и потом тюрьмы ни единой клеточки тела, может быть, не останется той, что была», и его жена увидит, что «ее первого и единственного, которого она четырнадцать лет ожидала, замкнувшись, — того человека уже нет» (В круге первом. С. 267). — Примечание Николсона. — ред.]. Образ отраженной в спокойном пруду луны, которую увидел старый доктор, — это не видение блестящего будущего, к которому приближает нас диалектика истории, а вневременный и недостижимый идеал.

Комментаторы, видящие в Солженицыне лишь продукт официально признанной литературы его времени, по-видимому, фиксируют его фигуру только в статической позе. Исключением в данном случае являются Вайль и Генис: «...хотя современники не замечали, Солженицын отчаянно бился в стилевых и жанровых поисках... <...> Осознавая в себе склонность к проповеди, Солженицын всеми силами старался избежать прямого слова, которое уводит от художественности»\*\*.

Кроме уже приведенных примеров, радикальное сокращение Солженицыным рассказа «Для пользы дела» в двух следующих друг за другом изданиях служит свидетельством предпринятой им серии попыток снизить высокопарность голоса повествователя\*\*\*. Эксперименты в области несобственно-прямой речи и склонность присоединяться к диалогу неидентифицированных лиц в рассказе или в отдельной главе указывают на движение в том же направлении. Хотя самой яркой попыткой укрощения автором своей собственной риторики остается рассказ «Один день Ивана Денисовича».

Автором его движет не самоуверенность очевидца, а хорошо им осознаваемый парадокс. Солженицын с готовностью признает, что

\* Там же. С. 477.

\*\* Вайль П., Генис А. Поиски жанра... С. 200–201.

\*\*\* Ср. тексты в изданиях: Солженицын А. И. 1) Рассказы. Frankfurt a/M., 1976. С. 261–319; 2) Собр. соч.: [в 20 т.] Вермонт; Париж: YMCA-Press, 1978–1991. Вермонт; Париж, 1978. Т. 3. С. 277–299; с текстом рассказа, впервые опубликованным в журнале «Новый мир» (1963. № 1). То же прослеживается в романе «В круге первом», в различных концовках «Ракового корпуса» и в разных изданиях рассказа «Правая кисть». О последнем см. мою статью: Nicholson M. A. Solzhenitsyn's «The right hand»: An early variant? // Scando-Slavica. Copenhagen, 1972. № 18. P. 97–111.

не испытал всего худшего, что мог предложить ему мир ГУЛАГа. Тем не менее его искреннее стремление показать всю несправедливость «истребительно-трудовых лагерей» и идеологии, которая произвела их на свет, не подлежит сомнению. Более спорным является его же собственное утверждение, по-видимому высказанное сквозь зубы, что заключение может возвышать человека или даже стать для него «благословением». Найти и взять на прицел противника — «их, других» — соблазн любой идеологии, хотя самая ожесточенная борьба происходит в человеческом сердце. Лагеря устраняют отвлекающие моменты и ставят человека перед вопросами морали с такой силой, какая за пределами колючей проволоки невозможна. Граница между добром и злом постоянно мерцает внутри любого из нас, а совесть не покидает каждого даже на пороге небытия. Защита подобной позиции от контрдоказательств Варлама Шаламова, старшего по лагерному опыту современника Солженицына и автора «Колымских рассказов», представляющего лагерь как безысходное зло, дается бывшему ээку нелегко. И все же Солженицын остается верен своему убеждению, наложившему отпечаток на все его творчество — художественное и публицистическое. В «Архипелаге ГУЛАГ» описывается момент, когда автору слышится голос мертвых ГУЛАГа, предупреждающих его против воспарения над слишком ощутимым злом, которое они пережили, или погружения в своего рода мистический квиетизм.

«Я — достаточно там посидел, я душу там взрастил и говорю непреклонно: — Благословение тебе, тюрьма, что ты была в моей жизни!  
(А из могил мне отвечают: — Хорошо тебе говорить, когда ты жив остался!)»\*

Рассматривая движущие силы повествования в «Одном дне Ивана Денисовича», стоит помнить как об этом противоречии, так и об осознании его Солженицыным. Потому что в этом произведении, как ни в одном другом, ему удалась такая нарративно-композиционная стратегия, которая одновременно сдерживает и порыв разоблачения-свидетельства, с одной стороны, и желание придать своему повествованию абстрактно-символическую обобщенную форму, с другой. Ни одно из этих начал не отменено, результатом чего явилась сжатость самого благотворного рода. Стоит отметить, что нельзя приписывать документально верное и лаконичное описание в целом удачного, по крайней мере по стандартам лагерной системы, дня, некому раннему Солженицыну, который

\* *Солженицын А. И. Архипелаг ГУЛАГ: 1918–1956: Опыт художественного исследования: в 3 т. М., 2008. Т. 2, ч. 4, гл. 1. С. 571.*



якобы позднее впал в излишнюю описательность. В самом деле, к тому времени, когда он в 1959 году сел за написание «Одного дня Ивана Денисовича», им были уже созданы тысячи строк повествовательной поэмы о лагерях и три пьесы, несколько версий романа «В круге первом» и первые наброски «Архипелага ГУЛАГ». Что еще более показательно, тем же летом 1959 года он написал литературный сценарий к фильму, основанный, как и рассказ об Иване Денисовиче, на опыте пребывания в Экибастузском лагере начала 1950-х годов, но в другом отношении весьма от него далекий. Сценарий фильма «Знают истину танки» показывает, как атмосфера подавления воли заключенных, родственная той, что была описана в рассказе, взорвалась лагерным восстанием, кроваво подавленным бронетанковыми войсками. В киносценарии приведен не только сенсационный и достоверный жизненный материал, но, более того, четко представлена интеллектуальная и историческая перспектива. Изобразительные средства вплоть до музыкального сопровождения и драматических эффектов работы с камерой, как представляется, также не имеют ничего общего с принципом сдержанности, воплощенным в «Одном дне Ивана Денисовича».

В этом рассказе Солженицын поставил перед собой очень специфическую задачу. Голос повествователя в нем очень близок перспективе взгляда на вещи со стороны обычного, далекого от интеллектуализма, «негероического» зэка, проживающего свой «обычный» лагерный день. Тем самым автор в беспрецедентной степени затруднил для себя любого рода обличительность и мифотворчество. Сдержанная сила заземленной хроники одного дня с его долгим инвентарным списком лагерных вещей и явлений не раз уже подтверждалась с тех пор, как рассказ впервые был опубликован в 1962 году. Читателю самому приходится восстанавливать до верных пропорций то упрощенно-заниженное банальное зло, которое переживает в этот день Иван Денисович. Клаустрофобный мир лагеря, казалось бы, не дает места для исполнения возвышенных гимнов неукротимости человеческого духа. И все же, как рассказанный ужас Усть-Ижмы набрасывает свою тень на повествовательное настоящее, так и весь сам экономный текст стонет под нагрузкой своей собственной сдержанности. Эмблематическое и символическое не могут быть изгнаны из него вовсе. В рассказе намечены значимые пространственные структуры, и указания на положение солнца и звезд звучат явным аккомпанементом. Спор об Эйзенштейне, подслушанный не понимающим его Иваном Денисовичем, на миг расширяет перспективу и даже вызывает тень Пушкина. Скромная алюминиевая ложка становится лейтмотивом, резонанс которого героем не осознается. Эти и подобные стилистические черты рассказа модифицируют первоначальную

чальное впечатление сжатого, псевдодокументального текста. В нем есть даже один отрывок, который напоминает моменты символического соцреалистического причастия. За ужином Иван Денисович сидит напротив Ю-81, заключенного, о котором он только слышал:

«Теперь рассмотрел его Шухов вблизи. ...Его спина отменна была прямизною, и за столом казалось, будто он еще сверх скамейки под себя что подложил. <...> Глаза старика не юрили вслед всему, что делалось в столовой, а поверх Шухова невидяще уперлись в свое. <...> Лицо его все вымотано было, но не до слабости фитиля-инвалида, а до камня тесаного, темного»\*.

Окаменелый старик-заключенный мрачно погружен в дело сохранения доли моральной чистоты в мире, в лучшем случае относящемся к его уничтожению безразлично. Более широкий контекст подтверждает наше впечатление — неуступчивость старика имеет абсолютную ценность, в его взгляде что-то различается, хотя что — этого повествователь облечь в слова даже не пытается. Впрочем, у Шухова и нет времени наблюдать, и скоро он снова погружается в свои земные заботы. Теряет ли Солженицын в подобных отрывках свою бдительность или нет, но моменты эпифании все же проникают в текст, хотя и испытывают при этом немалое сопротивление. Знаменитый эпизод кладки шлакоблочной стены можно уподоблять трафаретным сценам социалистического соревнования и подъема в традиционном «производственном романе», только полностью игнорируя определенное нами выше напряжение. Шухов знает, что тяжелая работа убивает. Его нет нужды убеждать, что усилия заключенного служат только к выгоде его притеснителей: ведь совсем недавно шуховский талант каменщика уже был использован при возведении лагерной тюрьмы!\*\* Его не увлекает и мысль о солидарности: в конце концов, худшие враги зэка — другие зэки. И Шухов достаточно пожил на свете, чтобы понимать: работа, которую он делает, значит невообразимо меньше, чем статистика, выводимая при помощи подкупа и обмана. Он хорошо знает, что неукротимый Ю-81, который позже в тот же день в столовой поразит его своим поведением, был поставлен на работу в самом холодном и продуваемом месте именно из-за него, Ивана Денисовича. Его рабочую бригаду первоначально направляли на работу как раз там, и он был в восторге, когда благодаря ловкой взятке работать туда послали другую

\* Один день Ивана Денисовича // Солженицын А. И. Собр. соч.: в 30 т. М., 2006. Т. 1. С. 98–99.

\*\* См.: Там же. С. 106.



бригаду. Тем не менее, по-своему сознавая нелепость и иронию своего положения, Иван Денисович рискует наказанием и отступает назад, чтобы полюбоваться тем, что он сделал. И многих читателей эта сцена полностью убеждает.

Для Виктора Ерофеева, однако, все эти тонкости значения не имеют. Прославляя Ивана Денисовича как гуманистический символ, Солженицын становится рабом гуманистического пафоса, не менее устаревшего, чем сам социалистический реализм, и даже комичного. В противоположность Солженицыну Ерофеев превозносит Варлама Шаламова, его лагерные рассказы, как он считает, служат современной метафорой зла и слабости человека\*. В наше пьянящее интертекстуальное время желание уравновесить вчерашние антитезисы кажется поистине неодолимым. И если рассказы Шаламова 1960-х годов Ерофеев использовал в качестве дубинки против «антисоциалистического социалистическо-реалистического» Солженицына, то другой иконоборец, Дмитрий Бак, провозгласил, что нечего выбирать между Шаламовым и Солженицыным: они оба открыли Америку и далеки от настоящей литературы. Только теперь, по его мнению, с появлением Евгения Федорова, лагерная тема нашла свое настоящее литературное воплощение\*\*.

В другом случае Борис Гройс, оценив должным образом архаические и утопические тенденции «деревенской прозы», на которую Солженицын возлагает свои надежды, посчитал ее законной наследницей социалистического реализма и естественной противницей постмодернистского эксперимента, а Рауль Эшельман уже сделал первую попытку объявить деревенскую прозу, включив в нее «Матренин двор» Солженицына, порождением постмодернизма\*\*\*. Вспомнив о том, что «Русская красавица» самого Ерофеева была названа одним рецензентом «смесью постмодернизма и соцреализма»\*\*\*\*, мы вполне пойдем Солженицына, посчитавшего современный литературный процесс в России несколько головокружительным.

Его собственные взгляды остались неизменными. Все живое в русской литературе было чуждым коммунистическому экспери-

\* См.: *Erofeyev V. Russia's «Fleurs du mal» // The Penguin book of new Russian writing. Harmondsworth, 1995. P. XIII–XIV.*

\*\* См.: Современная проза: «Пейзаж после битвы»: Дискуссия за круглым столом // Вопросы литературы. 1995. № 4. С. 21.

\*\*\* См.: *Groys B. The total art of Stalinism: avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond. Princeton, NJ: Princeton univ. press, 1992; Eshelman R. Village prose is postmodernist prose: For a new history of Soviet literature. Unpubl. article. (Приношу благодарность Эшельману из Гамбургского университета за разрешение сослаться на его неопубликованную работу.)*

\*\*\*\* Из рецензии в «Независимой газете», цит. по: *Ерофеев В. Русская красавица: Роман; рассказы. М., 1994. С. [1].*

менту, и попытки «объявить этот обреченный на умирание, сервильный социалистический реализм органическим продолжением нашей полнокровной русской литературы» являются позорной причудой. Конечно, литература не может жить без новаторства и эксперимента, но (и здесь Солженицын сходится с Гройсом) дорогу для советского тоталитаризма вымостили как раз разнузданный авангардизм начала XX века. Если объявлять мир «текстом», тогда нужно считать его уже написанным с позиций определенных и абсолютных ценностей, и он не может служить *tabula rasa* в руках эксцентрического постмодернизма. Настоящее, как надеется Солженицын, является всего только временным затишьем, периодом восстановления сил, после которого мы снова почувствуем «оживающее дыхание русской литературы»\*.

Внутренняя согласованность художественного мира Солженицына, героический размах его личности, его моральный авторитет — все это представляет собой заманчиво широкую цель для тех, кто, работая локтями, отвоевывает себе место в литературной жизни посткоммунистической России. С другой стороны, Солженицын слишком неуживчивая фигура, чтобы охотно подчиняться ритмам, задаваемым любыми историко-литературными императивами. В радиointервью 1979 года он говорил: «...Никакого “авангардизма” не существует, это придумка пустых людей. Надо чувствовать родной язык, родную почву, родную историю...»\*\*

На обратном взмахе литературного маятника семидесятилетний Солженицын при жизни, по-видимому, уже вряд ли стяжает лавры. В то же время его готовность годами терпеть и даже провоцировать свою непопулярность делают ему честь, которой не могут не отдавать должного даже его противники. С первой же публикации в 1962 году он стал как на Востоке, так и на Западе пробным камнем, лакмусовой бумагой, творческим раздражителем. Наверное, он оказался в некотором замешательстве, когда обнаружил, что на его же собственной родине его клеймят как социалистического реалиста. И все же в самом его немодном отказе от релятивизма и в неувядающей способности вызывать споры заключена глубокая правда. Александр Генис хорошо выразил это:

«Мне кажется, что это по-своему мужественная и достойная роль — быть одним из последних жрецов Аполлона в пустеющем храме абсолютной истины»\*\*\*.

\* Ответное слово... С. 389.

\*\* Радиointервью компании Би-Би-Си (февраль 1979) // Публицистика. Т. 2. С. 491.

\*\*\* Генис А. Солженицын против постмодернистов // Сегодня. 1993. 6 апреля. С. 10.