

## Александр Солженицын — (анти)модернист

(Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 246–263.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/te17.html>)

Бог создал мир из пустоты, но пустота просвечивает.

Поль Валери

А истина, а правда во всём мировом течении одна — Божья.

Александр Солженицын

Эзра Паунд, как ни удивительно, полагал, что «всякое хорошее искусство — это реализм той или иной разновидности»<sup>1</sup>. Автор «Одного дня Ивана Денисовича» с ним бы, без сомнения, согласился. В своих литературных и эстетических вкусах он был немного викторианцем, по-видимому чуждым радостям, провокационности и честолюбивым притязаниям искусства эпохи модерна. Солженицын противопоставил себя «весьма распространенной в западной культуре с конца XIX века интеллектуальной квазиэсхатологической мифологеме конца — смерти Бога (Ф. Ницше), неизбежного скорого заката Европы (О. Шпенглер), конца романа (О.Э. Мандельштам)»<sup>2</sup>. Его вообще пугал кричаще иконоборческий характер русского и европейского модернизма, но особенно раздражали заявления представителей этого искусства (по крайней мере, самых «прогрессивных» из них), что они превзошли и потеснили многовековую культурную традицию. В одной язвительной заметке он припечатывает: «В литературе звучало и такое, что отныне её «надо начать с чистого листа бумаги». (Иные на этом почти и остановились.)»<sup>3</sup>. Такое же саркастическое отношение он демонстрирует и в своих художественных произведениях. В «Красном Колесе» выведена поклонница символистов, манерная, томная Ликоня, «гражданка вселенной», гордая хлопать ресницами и декламировать смертоутверждающие стихи Гумилева. Почитательница Всеволода Мейерхольда и Александра Вертинского (ее широкие вкусы равняются плохому вкусу), она не стесняется сказать, например, такую пошлость: «Девятнадцатый век имел серую культурную атмосферу»<sup>4</sup>. В качестве литературной сатирической фигуры Ликоня принадлежит к той же категории персонажей, что и Авиета из «Ракового корпуса» — пышногрудая соцреалистическая поэтесса, которая держит нос по ветру и сочиняет «идейно передовые», с легким эротическим оттенком, стихи.

В самом деле, мишенью Солженицына куда чаще и рельефнее выступает социалистический реализм, чем символизм или даже модернизм в

246/247

целом. Его художественные тексты представляют собой динамические опровержения соцреалистического «способа литературного производства», если воспользоваться терминологией Терри Иглтона; равно как и конкретные случаи опровержения отдельных жанров соцреалистической прозы — исторического, производственного, колхозного, шпионского, научного романов. Или даже соцреалистической эротики, если таковая когда-либо существовала. Вся мощь художественных и драматических произведений писателя

<sup>1</sup> Цит. по: The Economist. 2007. October 20. P. 117.

<sup>2</sup> Стиваковский П. Художественная функция образов Вавилонской башни и мирового колодца в эпопею А.И. Солженицына «Красное Колесо» ([http://www.portal-slovo.ru/philology/37238.php?ELEMENT\\_ID=37238&PAGE\\_NUM=2](http://www.portal-slovo.ru/philology/37238.php?ELEMENT_ID=37238&PAGE_NUM=2)).

<sup>3</sup> Солженицын А.И. Публицистика: В 3 томах. Ярославль: Верхняя Волга, 1995–1997. Т. 3. С. 384.

<sup>4</sup> Солженицын А.И. Собрание сочинений: В 30 томах. М.: Время, 2006. Т. 8. С. 64.

направлена *против* соцреалистических практик; точно так же романы Толстого до 1881 года последовательно антиромантически по своей эстетике, этике и формальным ценностям (хотя после тяжелейшего экзистенциального кризиса в том же году он стал писать вещи в некотором смысле антитолстовские). «Вся суть реализма — *настоящего* реализма — в том, что он не нуждается в уточняющей приставке. Сочинения Солженицына демонстрируют это постоянно»<sup>5</sup>.

В отличие от открытого неприятия соцреализма, в прозе Солженицына едва ли можно отыскать большое количество антимодернистских, полемически заостренных тем или образов. Жеманная Ликоня — в известном смысле исключение. Конечно, большинство его произведений далеко отстоят от модернистской эстетики, более того, имплицитно враждебны ей, но ни одно — так, как «Крохотки», состоящие из двух циклов (1958–1963; 1996–1999). Эти элегические, задумчивые, иногда скорбные миниатюры очеловечивают растения и животных, сокрушаются о деревне, изуродованной промышленностью или тоталитаризмом, но редко изображают индивидуальные характеры или отношения. В «Крохотках» Солженицын пробует себя в жанре стихотворения в прозе — на художественной территории, которую первыми застолбили Иван Тургенев и Михаил Пришвин, а после них возделывала череда авторов, влюбленных в природу. Подобного рода тексты неизменно вызывали благожелательный отклик среди русских читателей, хотя и англоговорящий, далекий от любви к природе читатель мог бы найти похожую чувствительность, скажем, у поэта XVIII века Уильяма Купера. Здесь архаизирующие тенденции Солженицына представлены в полном объеме. Леса, поля, реки и озера, древние церкви и колокольни, деревни, ютящиеся в складках холмистого пейзажа, свежесть весеннего утра, лиственницы, печально сбрасывающие по осени свою хвою, шенок, играющий в снегу, утенок, трогательным криком зовущий маму. Но когда советская действительность или индустриальная деятельность вторгаются в эти буколические, сакральные пространства, настроение меняется. Поэтическое/прозаическое «я» содрогается при виде автомобиля, этого плюющегося дымом монстра на резиновых лапах, отвратительной замены лошади или верблюда — «двугорбого лебеда»<sup>6</sup>. Частая тема здесь — смерть: в «Вязовом бревне» полено, которое собираются пилить, уподобляется человеку на плахе. Одна из немногих урбанистических крохоток — «Город на Неве» — рисует классический силуэт Ленинграда/Петербурга как пример чистой архитектурной формы, великолепной, но бездушной.

Каждый цикл заканчивается «Молитвой». В первой, написанной сразу после публикации «Одного дня Ивана Денисовича», писатель благодарит

247/248

Господа за то, что Тот позволил ему «послать человечеству / отблеск лучей» Своих<sup>7</sup>. Во второй молитве, написанной уже в преклонном возрасте, он просит Господа пощадить многострадальную Россию: «Россиюшку Твою многострадальную / не покинь в ошеломлении нынешнем» и ее «народ <...> неукладный»<sup>8</sup>. Молитвы, вообще-то, являются сокровенным, предельно личным выражением веры, но здесь к ним примешивается нечто большее. Личные — да, но не сокровенные: в конце концов, это опубликованные тексты. Они возвещают провиденциальную связь между Всевышним и трагической, влачащей жалкое существование коммунистической и посткоммунистической Россией, причем автор смиренно — или не совсем — принимает на себя художественную функцию посредника между Богом и страной.

Эрих Ауэрбах отмечает, что русская реалистическая литература «достигла полного расцвета лишь в XIX веке, даже во второй его половине <...> и в своих основах скорее

<sup>5</sup> Hitchens C. The Man Who Kept on Writing // Slate. 2008. August 4 (<http://www.slate.com/id/2196606/>).

<sup>6</sup> Солженицын А.И. Собрание сочинений. Т. 1. С. 544.

<sup>7</sup> Там же. С. 554.

<sup>8</sup> Там же. С. 571.

родственна раннехристианскому реализму, а не современному реализму Западной Европы»<sup>9</sup>. Эта оценка наверняка нашла бы отклик у автора «Молитвы». Действительно, его проза изобилует откровенно христианскими характерами, такими как Алешка-баптист («Один день Ивана Денисовича») и отец Северьян («Красное Колесо»), но намного чаще религиозные ценности и понятия представлены косвенно, даже от противного. В «Марте Семнадцатого» две стареющие социалистические гарпии, Агнесса и Адалия, прогуливаются по улицам революционного Петрограда и приходят в восторг при виде того, что «Антихрист» Ницше свободно продается на Невском проспекте, этой главной улице русской литературы<sup>10</sup>.

Вернемся к «Крохоткам». Хотя многие из этих прозаических виньеток, особенно яркие описания пейзажа центральной и северной России, столь дорогого Солженицыну, настраивают на сентиментальный лад, все они касаются тем, разрабатывавшихся в его крупных произведениях: история, тирания, тюрьма, люди на природе, люди в замкнутых пространствах, поэтика тела, этика художественного творчества, а также присутствие или отсутствие Бога в жизни людей.

За исключением отношения к советскому тоталитаризму, в «Крохотках» нет ничего, что могло бы поразить или озадачить тех же Тургенева и Пришвина. Жанрово, стилистически — это тексты вне времени (если не вне пространства). Что делает их самыми проблематичными из всех художественных творений Солженицына. В нашей пресыщенной, всезнающей, склонной к цитированию культуре «Крохотки» прямо-таки напрашиваются на то, чтобы сверхобразованный читатель подходил к ним крепко держа язык за зубами или скрестив пальцы за спиной и смаковал их как пастиш. И тем не менее. Повествовательный/поэтический голос настолько искренен, тексты настолько обезоруживающе беззащитны перед потенциально ехидной реакцией со стороны читателя, что — возможно — «Крохотки» и впрямь неуязвимы для такого лукавого постмодернистского толкования. Возможно.

248/249

Но что сказать о счетах Солженицына с модернизмом? Он ассоциирует его представителей с радикально левыми, но не с радикально правыми: Д'Аннунцио, Маринетти, Дали, Гамсуном, Селином, Бразильяком, Уиндамом Льюисом — да и Паундом, коли на то пошло. (Не будем забывать и о собственно русских Гиппиус и Мережковском, этом символистско-фашистском тандеме<sup>11</sup>.) Модернизм, или «авангардизм», был искусством «разрушения», сыграв в истории России зловещную роль, потому что «предварил... предсказал собою и своими ухватками — вскоре наступившую разрушительнейшую *физическую* революцию XX века» (курсив Солженицына). Отметим словцо «ухватки»: не просто курсы модернизма, но сами его приемы и методы имели катастрофические исторические последствия. Писатель заходит настолько далеко, что связывает модернистские стилистические эксперименты с ужасами национального краха 1917 года: «Сотрясательная революция, прежде чем взорваться на улицах Петрограда, взорвалась в литературно-художественных журналах петроградской богемы»<sup>12</sup>. Обратим внимание: Солженицын обвиняет модернизм в том, что тот телеологически *способствовал* национальному краху 1917-го, а не в том, что явился его причиной. Имеется в виду, скорее, вина, может быть,

<sup>9</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. С. 512.

<sup>10</sup> Солженицын А.И. Собрание сочинений. Т. 13. С. 537.

<sup>11</sup> См. статью Мережковского «Большевизм и человечество» в «Парижском вестнике» (1944. № 81. 8 января), а также рецензию Шерон Джордж на книгу: *Temira Pachmuss. D. S. Merezhkovsky in Exile: The master of the genre of the biographie romancée*. New York: Peter Lang, 1992 (Russian Review. 1992. Vol. 36. № 3. P. 369–371).

<sup>12</sup> Солженицын А.И. Публицистика. Т. 3. С. 384.

моральное преступление, но не само преступное деяние.

Писатель выделяет футуристов как пособников и верных союзников нового большевистского режима, который, в свою очередь, наделил их «административной властью в культуре», пока страна не погрузилась в «70-летний ледниковый период»<sup>13</sup>. (Он мог думать при этом о рассказе Замятина «Пещера», с его описанием революционного Петрограда как земли ледников, пещер и мамонтов, где перепуганные буржуа антропологически регрессируют, превращаясь в пещерных людей.) С особым пренебрежением Солженицын относится к Маяковскому, самому знаменитому из всех русских футуристов. В «Круге первом» Клара Макарыгина, чьи взгляды на литературу совпадают с авторскими, думает о Маяковском не как о передовом, шокирующем поэте, а как о скучном и неповоротливом! Что же до модерниста-попутчика, по-нищешански усатого Максима Горького, то героиня Солженицына судит о нем так: «очень правильный... но какой-то неувлекательный»<sup>14</sup>. Видимо, она не так уж и не права.

Однако в том же романе правдоискатель Володин переживает настоящее потрясение, когда случайно находит письма и журналы Серебряного века. Оказывается, эти годы декадентствующих символистов и футуристов-скандалистов были полны творческой активности и художественных открытий: «В пестроте течений, в столкновении идей, в свободе фантазии и тревоге предчувствий глянула на Иннокентия с этих желтеющих страниц Россия Десятых годов, последнего предреволюционного десятилетия...»<sup>15</sup>

Похоже, не все так просто и однозначно там, где затронуто отношение автора к модернизму.

249/250

В интервью 1976 года Солженицына попросили перечислить писателей, оказавших на него наибольшее влияние. Как и следовало ожидать, он назвал Пушкина, а также позднего Толстого (которого он любил больше, чем создателя «Войны и мира» и «Анны Карениной»), но еще он назвал Джона Дос Пассоса, Марину Цветаеву и Евгения Замятина. Трое последних считаются сегодня выдающимися модернистами. Да и Толстой в период после «Анны Карениной» не просто был свидетелем становления этого типа литературы, но, по сути, предвосхитил некоторые ее приемы и методы обращения со словом.

Красноречиво высказывание Солженицына о Замятине:

В синтаксисе поставил его себе как бы одним из учителей... Как только ситуация, характер намечены — он лишнего слова не скажет, даже настолько недоговорено, что и не всякий читатель скумекает. <...> Но больше всего меня притягивал его сжатый синтаксис<sup>16</sup>.

Эти замечания, казалось бы, не выходят за пределы писательской техники, но мы вправе предположить, что любовь Солженицына к автору «Мы» имеет более широкие концептуальные основания. В конце концов, оба по образованию были учеными и интересовались современной культурной оппозицией между наукой и искусством; оба мыслили математику как богатый источник символов и значений; оба опровергли положение Якобсона о том, что (немодернистская) проза тяготеет к метонимии, подчеркнуто отдавая преимущество метафоре в своих нарративах (хотя любили и синекдоху); оба были первоклассными политическими сатириками и использовали свой сатирический дар, чтобы высмеять и деконструировать коммунистический миф, его подмифы и мифемы.

<sup>13</sup> Там же. С. 385.

<sup>14</sup> Солженицын А.И. В круге первом. М.: Наука, 2006. С. 243.

<sup>15</sup> Там же. С. 364.

<sup>16</sup> Солженицын А.И. Литературная коллекция. Из Евгения Замятина // Новый мир. 1997. № 10 ([http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1997/10/solgen.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/10/solgen.html)).

Должен также напомнить, что в письме 1972 года к Шведской академии Солженицын выдвинул на Нобелевскую премию в области литературы Владимира Набокова, представив его как мастера «тончайших психологических наблюдений», «изошрённой игры языка» и «блистательных» формальных композиций. Набоков, утверждал он, один из тех редких авторов, кто «узнаётся с одного абзаца»<sup>17</sup> — черта, в равной степени применимая и к самому Солженицыну! Вместе с тем, эти хвалебные характеристики ничего не говорят нам о тех произведениях Набокова, которые ему нравятся, и очень мало о том, что именно ему в них нравится. Впрочем, письмо все же намекает на неодолимую читательскую реакцию — острое чувственное удовольствие. Будет справедливым заключить, что наш автор просто-напросто *наслаждается* Набоковым: в конце концов, писатель может читать других писателей и ради удовольствия. Особенно когда удовольствие проистекает из смакования эстетических значений, прикрывающих и приукрашивающих чуждые, возможно, даже неправильные с твоей точки зрения вещи: «Удовольствие от текста не имеет идеологических предпочтений»<sup>18</sup>.

Что касается Набокова, то он напрочь отказывался видеть достоинства в произведениях Солженицына, даже в «Архипелаге ГУЛАГ», который

#### 250/251

брезгливо отверг как «сочный газетный штамп»<sup>19</sup>. Это высказывание можно квалифицировать как одно из тех грубых замечаний Набокова, что отдают характерным для него душком рафинированного плохого вкуса, аромат которого иногда можно уловить даже на страницах его прозы. Впрочем, в современную эпоху, эпоху модерна, все великие писатели отметились тем, что допускали похожие ляпы в своих художественных суждениях, причиной чему, возможно, то, что, как заметил Ролан Барт, где-то около 1850 года «вдребезги разлетелось классическое письмо, и вся Литература — от Флобера до наших дней — превратилась в одну сплошную проблематику слова»<sup>20</sup>. После этого эстетического катаклизма никакой культурный консенсус был уже невозможен. Вероятно, единственным современным писателем, неизменно демонстрировавшим безупречный вкус в своих оценках культурных фигур и текстов, был Фридрих Ницше; но ведь он был одним из авторов модерна и, как таковой, создателем дискурса, который подготовил, охватил и артикулировал эту самую проблематику слова.

Из всего художественного наследия Солженицына я могу, пожалуй, выудить только один «набоковский» эпизод. Речь идет о коротеньком рассказе «Как жаль». Главная героиня, чудаковатая Анна Модестовна, собирает дождевые капли: «Волнистый рисунок пальца виделся через каплю крупнее, чем рядом, капля увеличивала, как лупа. Но... та же капля... была ещё и шаровым зеркальцем», в котором героиня улавливает крохотное, искривленное отражение своей головы, плеч и ветвей над ними<sup>21</sup>. Блестящая зарисовка, достойная — напоминающая — автора «Дара» или «Лолиты».

Бесспорно, «Крохотки», «Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор», «В круге первом», «Раковый корпус» — Шведская академия упоминает эти произведения при присуждении их автору Нобелевской премии «за нравственную силу, возрождающую традиции русской литературы»<sup>22</sup>, — все обладают этой характерной для раннехристианской

<sup>17</sup> Солженицын А.И. Публицистика. Т. 2. С. 43–44.

<sup>18</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 487.

<sup>19</sup> Цит. по: Boyd V. Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton: Princeton University Press, 1991. P. 648.

<sup>20</sup> Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 51.

<sup>21</sup> Солженицын А.И. Собрание сочинений. Т. 1. С. 261.

<sup>22</sup> Цит. по: Thomas D.M. Alexander Solzhenitsyn: A Century in His Life. London: Little, Brown & Company, 1998. P. 357.

прозы особенностью, отмеченной Ауэрбахом. Солженицын направил эту нравственную силу на заполнение моральных и семантических пустот культуры густым, плотно структурированным, а в поздние годы новаторским по организации текстом. «Красное Колесо» — это разрастающаяся семейная сага с вкраплениями эпизодов военных действий, описаний придворной и политической жизни, многолюдных сцен, сюрреалистических «экранов», острых народных словечек, извлечений из газет того времени, цитат из официальных документов, частных писем и мемуаров и ученых экскурсов на самые разнообразные исторические темы. А можно сказать и по-другому: это гигантский коллаж текстов, тропов и топосов, в котором семейные главы суть миметический клей, скрепляющий все эти несопоставимые, разнородные обрывки диегезиса.

На мой взгляд, идея, которую Солженицын хочет донести, заключается в том, что в начале прошлого века и народные массы, и элита России сообща совершили ряд исторических ошибок, которые неизбежно привели

251/252

к трагедии 1917 года. Хотя тяжкая вина за национальную катастрофу лежит и на тех и на других, вина политиков, генералов и художников больше, чем вина простого народа: осуществление власти, материальной либо культурной, налагает на обладающих ею общенациональную нравственную обязанность заботиться о стране и ее населении. Позицию Солженицына по этому вопросу можно обозначить, если воспользоваться неологизмом, как здравомыслящий или разумный элитизм. Как бы то ни было, с его эпистемологической неопределенностью, недосказанностью, формальными экспериментами, лингвистическими вывертами, структурными разрывами, которые становятся все более заметными по мере того, как один «Узел» сменяется другим, «Красное Колесо», вероятно, удовлетворило бы наибольшему числу научных определений того, что называют модернистским романом.

Вот одно из таких определений, принадлежащих перу букеровского лауреата и теоретика литературы Дэвида Лоджа, который уж точно знает, о чем говорит:

Во-первых, это экспериментальный или новаторский по форме текст, с ярко выраженными отклонениями от существующих типов дискурса, литературных и нелитературных. Далее, он больше занимается сознанием, а также подсознательной или бессознательной работой человеческого разума. Поэтому структура внешних «объективных» событий, существенная для повествовательного искусства в традиционной поэтике, уменьшается в размерах и масштабе или изображается выборочно и вскользь, чтобы оставить место для интроспекции, анализа, рефлексии или воображения. Современный роман поэтому часто не имеет настоящего «начала», а сразу же погружает нас в поток переживаний, с которым мы постепенно осваиваемся сами в процессе догадок и ассоциаций; его финал обычно остается «открытым» или неоднозначным, оставляющим читателя в сомнении по поводу окончательной судьбы героев. В качестве компенсации за ослабление повествовательной структуры и единства на первый план выдвигаются другие способы эстетического упорядочивания — такие как аллюзии на литературные образцы или мифические архетипы, или их имитация; или повторение-с-вариациями мотивов, образов, символов... Наконец, современное произведение избегает располагать материал в прямом хронологическом порядке и использовать правдоподобного, всеведущего и навязчивого рассказчика<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Lodge D. The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy // Bradbury Malcolm and McFarlane James (Eds.). Modernism 1890–1930. London: Penguin, 1991. P. 481.

«Экспериментальный или новаторский» — есть.

«Занимается сознанием» — есть. Особенно политическим или культурным. «Структура внешних... событий... уменьшается» — есть.

«Не имеет начала...» — есть. См. «Август Четырнадцатого», «Узел I».

Нас вводят в действие без всяких околичностей, *in medias res*. В первой главе Саня Лаженицын — прототипом которого, по большей части, является отец Солженицына, но напоминает он и самого Саню Солженицына 1930-х годов — отправляется на войну. Эти начальные страницы можно читать как вереницу цитат из «топографической» прозы Пушкина, Лермонтова, Толстого и Чехова: пока герой путешествует по южной степи

## 252/253

и вдали величественно, «левосторонне» виднеются на горизонте хребты Кавказа, вокруг него, со всех четырех сторон света, метатекстуально разворачиваются просторы России. Вторая глава содержит интригующее отступление. В августе 1910 года Саня совершает паломничество в Ясную Поляну, имение Толстого, чтобы расспросить у него — оспорить — подробности его учения. И если Саня — это отчасти портрет автора в юности, то ясно-полянский мудрец, каким он здесь изображен, намекает на другого писателя-пророка — Солженицына 1970–1980-х годов, пишущего тот самый роман, в который ненадолго навдывается великий Толстой. В этом смысле «Глава 2» представляет собой случай опосредованного автокомментария, а то и самоиронии.

«Финал обычно остается «открытым» или неоднозначным» — есть. См. «Апрель Семнадцатого», «Узел IV». За этой последней частью эпопеи идет одностраничный «Календарь революции»<sup>24</sup>, охватывающий последующие события весны-лета 1917-го, а затем следует раздел, озаглавленный «На обрыве повествования» — «конспект»<sup>25</sup> (термин автора) недописанных и ненаписанных последующих шестнадцати «Узлов». Потом следует список, состоящий из заглавий пяти «Эпилогов» с датами: 1928 г., 1931 г., 1937 г., 1941 г., 1945 г. Читателя отсылают в некое *конечное* повествовательное измерение, текстуальная реализация которого *отложена* до бесконечности. После «обрыва» нарратив становится неактуализированным объектом читательского восприятия. «Красное Колесо» превращается в пролог к «Архипелагу ГУЛАГ»: художественный *magnum opus* Солженицына имплицитно, интержанрово соединяется с его величайшим документальным исследованием в формальную дилогию — единый, кругообразный, грандиозный метатекст, создававшийся на протяжении десятилетий, который олитературивает и увековечивает все важнейшие события русской истории XX века.

«Аллюзии на литературные образцы» — есть. См. «Главу 2» «Августа Четырнадцатого», да и большинство беллетристических глав «Красного Колеса», где постоянно ощущается присутствие полемически окрашенной фигуры Толстого. Иногда — напрямую, при помощи цитат. В «Главе 53» выведен командующий корпусом генерал Благовещенский, военспец толстовского толка (вот так оксюморон!); он использует «Войну и мир» как полевой устав и отказывается выдвигать войска без стихийного ответного побуждения со стороны солдатских масс, которыми он номинально командует. Но чаще Солженицын предпочитает вести свой спор с Толстым на уровне подтекста и интертекстуального намека. То же самое верно применительно к авторской внутритекстовой позиции по отношению к Достоевскому: в «Октябре Шестнадцатого» фигура отца Северьяна окружена дискурсивными и вещественными знаками, отсылающими читателя к «Братьям Карамазовым».

«Избегает располагать материал в прямом хронологическом порядке и использо-

<sup>24</sup> Солженицын А.И. Красное Колесо. Повествование в отмеренных сроках. М.: Военное издательство, 1993–1997. Т. 10. С. 556.

<sup>25</sup> Там же. С. 559.

вать правдоподобного, всеведущего и навязчивого рассказчика» — есть.

Здесь можно привести еще одно, более лаконичное определение модернизма, принадлежащее Брайану Мак-Гейлу, который опирается на понятие доминанты, разработанное Юрием Тыняновым и Романом Якобсоном:

253/254

...Доминанта модернистского произведения — **эпистемологическая** (курсив автора). Иными словами, модернистское произведение задействует такие стратегии, которые ставят и выдвигают на передний план вопросы вроде... «Как я могу интерпретировать этот мир, частью которого я являюсь? И что я в нем такое?» Можно добавить и другие типично модернистские вопросы: «Что можно знать?»; «Кто это знает?»; «Откуда они это знают и с какой степенью достоверности?»; «Как знание передается от одного знающего к другому и с какой степенью надежности?»; «Как изменяется объект познания, когда переходит от знающего к знающему?»; «Каковы границы того, что можно знать?»<sup>26</sup>

В «Красном Колесе» ставятся — а некоторые получают ответ — каждый из этих вопросов, хотя эпистемологические доминанты и субдоминанты представлены и в предшествующих произведениях Солженицына.

«Как меняется объект познания, когда переходит от знающего к знающему?» — спрашивает Мак-Гейл. В самом деле, как? Главные прозаические произведения Солженицына несут на себе следы текстуальной неустойчивости. Он переписывал, менял, тасовал и перетасовывал отдельные части своих опубликованных, неопубликованных или полупубликованных вещей с демонстративным писательским размахом, если того требовали его авторские предпочтения либо острая политическая ситуация, в которой он оказывался на родине или за рубежом. Это относится к роману «В круге первом», который существует в двух опубликованных вариантах — укороченном и «облегченном» «медицинском» (1968) и окончательном «атомном» (1978); но больше всего — к «Красному Колесу». Главы, посвященные Ленину, вышли в виде отдельного романа «Ленин в Цюрихе» (1975) задолго до того, как в печати появилась вся эпопея целиком, в то время как некоторые ее главы печатались в выпусках эмигрантского журнала «Вестник русского христианского движения», по мере того как они писались (1978–1988). Что до полного текста, то он существует в *трех* опубликованных версиях (четырёх, если считать издание «Августа Четырнадцатого» 1971 года): это вермонтское собрание сочинений (1983–1991); московское издание того же собрания, которое несет на себе следы значительной ревизии и некоторых сокращений, особенно в последних двух «Узлах» (2006–2009); и урезанный четырехтомный вариант (2001)<sup>27</sup>, предназначенный «для тех, кто хочет прочесть, но у кого нет времени»<sup>28</sup>.

Неудивительно, что как прославленный автор сложно устроенных литературных произведений, сохранившихся в различных печатных редакциях, Солженицын стал настоящим подарком для почтенной когорты российских филологов-текстологов. Они привнесли в изучение его творений усердие и внимательность к мельчайшим текстологическим деталям, свойственные предыдущему поколению пушкинистов. Тут им есть где развернуться!

Обширные и неоднократные переделки, которым Солженицын подвергал некоторые свои самые знаменитые произведения, служили при его жизни *de facto* экстратекстуальным напоминанием о контролирующем, онтологически неустранимом авторском при-

<sup>26</sup> *McHale B. Postmodernist Fiction. New York: Routledge, 1991. P. 9.*

<sup>27</sup> *Солженицын А.И. Столыпин и царь (т. 1); Ленин. Цюрих — Петроград (т. 2); Наконец-то революция (т. 3, 4). Екатеринбург: У-Фактория, 2001.*

<sup>28</sup> Разговор с Натальей Солженицыной.



сутствии в тексте. Установка,

254/255

безусловно расходящаяся — даже активно противоборствующая — с модернистской идеологией, постулирующей, что «автор будет невидимым и ненавязчивым, над или за, но не внутри своего творения»<sup>29</sup>.

В контексте разговора о восприятии Солженицыным современной литературы особенно показательным выглядит его отношение к Иосифу Бродскому, пожалуй, ведущему представителю модернистской чувствительности в русской литературе конца XX века. Однажды он написал Бродскому: «Ни в одном русском журнале не пропускаю Ваших стихов, не перестаю восхищаться Вашим блистательным мастерством. Иногда страшусь, что Вы как бы в чём-то разрушаете стих, — но и это Вы делаете с несравненным талантом»<sup>30</sup>. Ложка деконструктивизма в бочке методологии! Обсуждая солженицынское письмо и его нелицеприятный отзыв о «Части речи» Бродского, покойный Лев Лосев, сам будучи прекрасным поэтом, точно подметил: «Старшие не понимают младших, воспринимают их поэтическую речь не как текст, а в значительной части как семиотический «шум», философский «хаос». Это однонаправленный процесс. Младшие-то старших понимают»<sup>31</sup>. Еще он предложил такое наблюдение: «Стремящийся быть прочитанным массами Солженицын создает литературный язык, по степени искусственности сравнимый с языком футуристов. Бродский, представляющий себе читателя разве что как *alter ego*, пишет, исходя из просторечия современников»<sup>32</sup>.

Лосев прав. Внутри модернистской традиции существует давно устоявшаяся дихотомия между темными и сложными произведениями, требующими искушенного зрителя или читателя и, тем самым, препятствующими массовому потреблению: Джеймс Джойс, Эзра Паунд; и теми, которые, будучи сколь угодно авангардными или экспериментальными, по-демократически, либо по-фашистски, либо по-коммунистически доступны: Дали, Магритт, итальянские и русские футуристы.

В опубликованных заметках о своих собственных произведениях Солженицын временами, как кажется, принимает некоторые аспекты модернизма, такие как эстетика эллипсиса и нарушение последовательности. Однажды, в разгар работы над «Красным Колесом», он заметил: «Я сейчас стараюсь каждое лишнее слово выбрасывать. Если можно только без слова — выбрасывать»<sup>33</sup>. Комментарии, подобные этому, заставляют вспомнить его восхищение Замятиным. Разумеется, традиционалистские заявления Солженицына перевешивают его одобрение отдельных представителей или отдельных элементов модернистской парадигмы. В одном из интервью он упоминает международную литературную конференцию, проходившую в 1963 году в Ленинграде, на которой была объявлена смерть романа — к ужасу всей мыслящей России или, по крайней мере, к ужасу самого автора: «А у меня был уже написан “Круг первый”, уже писался “Раковый корпус”»<sup>34</sup>. Заметьте, что при этом Солженицын всегда открыто

255/256

заявлял о своей нелюбви к слову «роман»: «...Мерзкое слово! нельзя ли иначе?»<sup>35</sup> — вос-

<sup>29</sup> *McHale*. Postmodernist Fiction. P. 199.

<sup>30</sup> Письмо к Бродскому от 14 мая 1977 года. Цит. по: *Лосев Л.* Солженицын и Бродский как соседи ([http://solzhenicyn.ru/modules/sections/index\\_op\\_viewarticle\\_artid\\_224.html](http://solzhenicyn.ru/modules/sections/index_op_viewarticle_artid_224.html)).

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> *Солженицын А.И.* Публицистика. Т. 2. С. 423.

<sup>34</sup> Там же. С. 420.

<sup>35</sup> *Солженицын А.И.* Бодался телёнок с дубом: Очерки литературной жизни. 2-е изд., испр. и доп.

клицал он с искренним филологическим негодованием.

В беседе, состоявшейся в 2005 году, он объяснил мне свою позицию так: «... Слово «роман» значит «любовная история», «любовная интрига». Когда это применяется к определенному прозаическому жанру, очень больших, разных содержаний и направлений, то это сужает понимание его»<sup>36</sup>. Обратите внимание, что он имеет в виду читательское «понимание» длинных произведений (как «Красное Колесо»): там, где речь идет об осмыслении художественного текста, Солженицын предпочитает эпистемологическую позицию эмпирического читателя позиции типологической или терминологической точности. В этом он весьма близок к эстетике модернистского романа, несмотря на свои возражения против слова «роман».

Все это свидетельствует о том, что архаизирующие поползновения сосуществуют у Солженицына с интересом к эксперименту, который усилился и стал заметнее в средний и поздний периоды его творчества, после того как он вышел из литературного подполья и стал признанным — хотя никогда и не вхожим во влиятельные круги — писателем. Из трех глав (44-й, 61-й, 90-й) последней версии «Круга», созданных в 1967–1968 годах, две стоят особняком, стилистически выделяясь на общем фоне романа и предваряя формальные инновации «Красного Колеса». В 44-й главе Володин посещает экологически разоренную деревню, которая, подобно кошмарному сну, преломляется и дробится в его городском, остраниющем сознании. В 61-й главе описывается еще одна поездка за пределы Москвы, на сей раз — в Тверь, где герой ищет своего дядю Авенира. Авенир живет в ветхом деревянном доме, который, как и Матренин двор в одноименном рассказе, представляет собой что-то вроде ковчега, шаткого убежища от ужасов XX века. За домом находится с любовью возделанный сад. Нам ни разу не дадут насладиться словесной картиной этого цветущего уголка, хотя в «Крохотках», например, Солженицын показывает, что умеет и любит живописать зеленеющие пейзажи. Вместо этого рассказчик сообщает размеры сада (тридцать на двадцать метров) и сухо перечисляет виды произрастающих в нем растений (регистрационная проза — один из любимых приемов Солженицына). То, что могло бы предстать островком цвета и жизни посреди обступающих читателя серых городских, конторских, тюремных стен, оборачивается, под видом садово-парковой культуры, жестом сопротивления. Авенир буквально — литературно — *культивирует* свой сад; это часть его личного плана длиной в жизнь, его попытка пространственно и психически отгородиться от ненавистного советского государства. Его сад, таким образом, это реализованная метафора.

Внутри дома тоже есть свои секреты. Годами и десятилетиями Авенир собирал старые советские газеты, развешивая и раскладывая их в каждой комнате, в каждом углу своего дома:

Эти жёлтые газеты, во много слоёв навешанные, будто от солнца или от пыли, — это был способ некриминального хранения самых интересных старых сообщений. <...> Нельзя было ставить пометок, но дядя на па-

256/257

мать знал, что в каждой искать. И удобной стороной они были повешены, чтобы каждый раз не разнимать пачку<sup>37</sup>.

Эти пожелтевшие, разрозненные, устаревшие пачки новояза, сохраняющие историческую преемственность вопреки своей материальной раздробленности, превращают убо-

М.: Согласие, 1996. С. 28, примеч. 1.

<sup>36</sup> Разговор с Александром Солженицыным 13 июня 2005 года.

<sup>37</sup> *Солженицын А.И.* В круге первом. С. 372.

гое жилище Авенира в хрупкий лабиринт текстов, вынесенных вовне, простирающихся в физическое пространство, как в рассказе Борхеса.

Любой анализ поэтики Солженицына должен дать ответ, какое место занимает он относительно своих предшественников XIX века — Толстого и Достоевского. У автора «Одного дня Ивана Денисовича» имелся свой ответ на этот вопрос, и ответ довольно содержательный:

Я испытываю очень большое и уважение и родство с обоими, хотя в разном. К Толстому я ближе по форме повествования, по форме подачи материала, по множеству лиц, реальных обстоятельств. А к Достоевскому я ближе по старанию показать духовную, человеческую сторону процесса истории<sup>38</sup>.

В другом месте он говорит о полифоничности своей прозы<sup>39</sup>. Итак, если Солженицын — полифоничный писатель, в узком смысле, применяемом Юлией Кристевой (см. «Полилог» (1977)), тогда он *ipso facto* модернист: она утверждает, что только модернисты полифоничны. Но даже при самом изощренном деконструктивистском прочтении его вряд ли можно назвать практикующим «женское письмо» (*écriture féminine*), каковое, по Кристевой, является неотъемлемым условием полифонии, хотя она упоминает некоторых авторов-мужчин, таких как Джойс и Батай, в качестве трансгендерных авторитетных поставщиков подобного рода женских текстов. Солженицыну, однако, посчастливилось быть одним из самых мужественных писателей в русской литературе — как его поэтический жупел Маяковский или Владимир Высоцкий, которого он сначала не любил, но после переезда в Вермонт поменял к нему отношение<sup>40</sup>. Разумеется, Солженицын никогда не читал Кристеву (и никогда не захотел бы читать!); он использует термин «полифоничный» в широком бахтинском смысле — сказать по правде, не таком уж и отличном от самого Бахтина, который не потрудился дать ему четкого определения, более того, опасно расширил его значение в ходе своих изысканий, так что в итоге он распространился чуть ли не на каждый роман, когда-либо написанный. Для Солженицына этот термин всего лишь признак сложности и многоуровневости способа изложения. Он хочет сказать, что его повествования содержат множество отдельных, обособленных голосов и сознаний, некоторые из которых антагонистичны друг другу и сознанию автора: в одном из текстов в «Литературной коллекции» он говорит о «полифонии взглядов»<sup>41</sup>.

Подобно Достоевскому, Солженицын не только позволяет своим героям высказать их точку зрения, но и заботится о том, чтобы подкрепить ее

257/258

вескими философскими, идеологическими или личными доводами: тем, что он называет «обоесторонне сильные аргументы»<sup>42</sup>. Так — через особую манеру речи — он изображает Ленина («Красное Колесо»), злобные тирады которого выдают могучий ум в соединении с чуть ли не поэтической жаждой разрушения; или «патриотического социалиста» Ободовского («Красное Колесо»), инженера, посвятившего себя делу построения сильной, пусть и необязательно демократической, России; или «нравственного социалиста» Шулубина («Раковый корпус»), старого коммуниста, придумавшего собственную философию политического альтруизма и постепенных улучшений; или «техно-элитарного» Герасимовича («В круге первом»), страстно верящего в правительство, состоящее из личностей, достой-

<sup>38</sup> Солженицын А.И. Публицистика. Т. 3. С. 335.

<sup>39</sup> Там же. С. 264.

<sup>40</sup> Разговор с Натальей Солженицыной.

<sup>41</sup> Солженицын А.И. Феликс Светов — «Отверзи ми двери» («Из литературной коллекции») // Новый мир. 1991. № 1 ([http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1999/1/solge.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/1/solge.html)).

<sup>42</sup> Там же.

ных власти, которому почти (но все же не до конца) удалось склонить на свою «элитарную» сторону Нержина. Романист Галахов («В круге первом») пытается объяснить Володину, что движет честным соцреалистом, а едва замаскированный Алексей Толстой («Абрикосовое варенье») изобретательно оправдывает решение поставить свой талант на службу сталинскому режиму. Список можно продолжить.

Опять-таки, подобно Достоевскому, Солженицын даже подыгрывает своим отрицательным или просто заблуждающимся героям, помогая им сформулировать — вслух или про себя — истину, как это происходит с многообещающим большевиком Сашей Ленартовичем («Красное Колесо»), которого разочаровал, даже оттолкнул внешний облик Ленина; с циничным полковником госбезопасности Яконовым («В круге первом»), который в душе посмеивается над невежеством своих сослуживцев; или с высокомерным, театральным Сологдиным («В круге первом»), предлагающим проницательную критику теоретических изъяснов марксизма, в которой можно усмотреть любопытные параллели с работами Карла Поппера «Нищета историцизма» и «Открытое общество и его враги».

Но есть и важные различия в использовании техники многоголосия у Солженицына и Достоевского. Такие романы, как «В круге первом» и «Раковый корпус», монологичны и, следовательно, ближе к произведениям Толстого; строго говоря, они даже более монологичны, чем толстовские. Погрузиться в сексуально параноидальный мир «Крейцеровой сонаты» можно, даже желательно, не разделяя при этом моральные, религиозные или эстетические убеждения автора, более того, активно не соглашаясь с ними. За вычетом некоторых коротких вещей, с Солженицыным такое обычно не проходит. Образованные читатели Достоевского имеют возможность выбирать из многообразия героев и их экзистенциальных/моральных/философских позиций: читая в юности «Бесов», подающий надежды фанатик Йозеф Геббельс был покорен утверждением Шатова, что народами управляют вовсе не постулаты науки и разума, а «сила неутолимого желания дойти до конца и в то же время конец отрицающая»<sup>43</sup>. Точно так же легко вообразить будущего нацистского министра пропаганды, отождествляющего себя с кирилловской идеей человека-бога или упивающегося ставрогинскими выходками и преступлениями. Художественный дискурс Солженицына противится такой крайней степени активизированной

258/259

вовлеченности читателя в текст. Попробуйте-ка прочесть «Круг» как панегирик Сталину или «Красное Колесо» как героическое описание ленинского пути в революцию!

Вопрос, который мы должны здесь поставить, звучит так: почему солженицынское многоголосие не порождает диалогический дискурс?

Мой ответ таков. Во-первых, его рассказчики, будь то от первого или третьего лица, обладают обычно куда большим текстуальным авторитетом, чем рассказчики Достоевского. Их голоса привилегированны; утвердительно; они устанавливают диегетический закон и, как правило, являются источником всеобъемлющего, организующего, интегрирующего единого послания, присутствующего, на том или ином повествовательном уровне, во многих заданных в произведении точках. Далее, в тех больших отрезках текста, что написаны в форме свободной не прямой речи, рассказчик часто иронизирует над воззрениями конкретных (несимпатичных) героев; «выдает» их, так сказать, манерой их речи. Тем самым отдельные персонажи и явления, которым противостоит голос рассказчика, постоянно подвергаются внутритекстовому ниспровержению, иногда саботажу, даже если их голоса членораздельны, осмысленны, сведущи и интеллектуально убедительны. Так происходит с Лениным, Парвусом и генералом фон Франсуа из «Красного Колеса», если назвать лишь некоторых из десятков персонажей, подвергающихся такому скептическому,

<sup>43</sup> Reuth R.G. Goebbels. San Diego; New York: Harper Brace & Company, 1993. P. 37. Цит. по: *Достоевский Ф.М. Бесы*. СПб.: Спик С, 1993. С. 226.

порой враждебному экстрадиетическому обращению в этой серии романов. У Солженицына имплицитный автор текстуально вездесущ!

Явственная параллель с Достоевским (а также с Андреем Белым и Джозефом Конрадом) — замороженность Солженицына революционерами как психологическими и культурными типами. Это очевидно в «Красном Колесе» с его портретами убийцы Столыпина Дмитрия Богрова; двух тетушек-террористок, захлеб рассказывающих Веронике Ленартович о бомбистах-смертниках и цареубийцах, озаривших их юность счастьем; брата Вероники большевика Саши, воображающего себя революционным героем, или угрюмого анархиста-коммуниста Жоры, который грубо лишает невинности Варю Матвееву в начале «Августа Четырнадцатого». Революционным подтипам, вроде наивно примкнувшей к движению Сони Архангородской («Август Четырнадцатого»), тоже уделяется значительное внимание. И Солженицын демонстрирует поистине достоевское наслаждение, шаржируя топорную идеологическую речь, по большей части казенного советского образца, как в его изображении Рахманкула Шамсетдинова, комичного лектора по марксизму-ленинизму в «Круге», хотя и в «Красном Колесе» выведена целая галерея революционных уличных ораторов, так же страдающих недержанием речи, как и политическим экстремизмом.

Может быть, неподтвержденную или полуподтвержденную близость Солженицына модернизму удастся лучше понять на уровне читательского восприятия. Умберто Эко отмечает, что практики и дискурсы автора литературного произведения и придиричвого/эрудированного читателя различны и автономны: «Каждый акт чтения представляет собой сложную притирку между компетенцией читателя (читательским знанием мира) и той своеобразной компетенцией, что постулируется данным текстом с целью быть прочитанным наиболее рентабельным способом»<sup>44</sup>. Главные сло-

259/260

ва здесь — «сложную» и «рентабельным». Из чего следует, что вознаграждение придиричвого читателя за трудоемкое дело анализа и интерпретации состоит в его праве породить новые текстуальные смыслы — художественные, эстетические, культурные, даже политические, — подчиняющиеся, конечно же, определенного рода аналитическим/интерпретативным ограничениям. Проза Солженицына после 1968 года, с ее высоким диетическим содержанием, в этом плане более продуктивна, чем романы и рассказы, которые впервые сделали его знаменитым.

В этих ранних произведениях отношения между текстом и читателем иерархичны; притирка между ними, возвращаясь к Эко, «рентабельна» в силу сложившихся обстоятельств. Текст руководит читателем, текст себя *навязывает*, становясь не столько объектом восприятия, сколько субъектом такового. Вместо того, чтобы увлеченно поглотить, «проглотить» произведение, читатель сам оказывается им проглочен. Вспомним болезненное потрясение подписчиков журнала «Новый мир», ощутивших себя перенесенными — помимо и даже вопреки их воле — в страшный лагерный мир, когда в ноябре 1962 года они впервые соприкоснулись с текстом «Ивана Денисовича». Или возьмем роман «В круге первом». Здесь мы имеем дело с изохронным текстом: можно легко вообразить себе какого-нибудь неусыпно бдящего, как на иголках, не смыкающего глаз человека, три дня и три ночи продирающегося через 700-страничный рассказ о 72 часах из жизни Володина, Нержина, их семей, друзей и врагов. Здесь изохрония = бессоннице. И действительно, Твардовский провел ровно 72 часа за чтением романа — в его усеченном «медицинском» варианте, — когда со 2 по 5 мая 1964 года посещал Солженицына в Рязани. Если читать текст безотрывно, как это было в случае главного редактора «Нового мира», для которого

<sup>44</sup> Eco U. *Between Author and Text* // Umberto Eco et al. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 68.

чтение стало глубоким эмоциональным переживанием, он возлагает все более и более тяжелую перцептуальную нагрузку на все более и более устającego читателя: к тому времени, когда читатель дойдет до глав, описывающих арест Володина, он (творчески) обессилен. Усталость будет притуплять остроту восприятия и реакций, искажать их, и когда Володин окажется в максимальной опасности, а Нержина оправят в сибирский трудовой лагерь, художественный мир окончательно предстанет диким и сюрреалистичным. Таковы экстремальные последствия для читателя его «добровольного отказа от недоверия»<sup>\*</sup> к тексту!

Во всех своих прозаических вещах Солженицын следует толстовской технике создания и описания героев как замещающих реальных людей текстуальных фигур: искусно выписанных, думающих, гуляющих, рассказывающих, испытывающих эмоции симулякров — которые совсем как настоящие. Правда, имеется одно отличие, состоящее в том, что у Солженицына настроение и взгляды героя чаще формируются под воздействием внешних факторов, а не внутренних психологических механизмов, как это происходит, например, в «Анне Карениной». А начиная с «Красного Колеса» — или даже некоторых глав «Круга», — его повествования становятся все более сжатыми, местами даже схематичными. Он использует все меньше и меньше слов, облекая скелеты своих героев в художественную плоть. Чем дальше, тем больше его герои и злодеи превращаются в бестелесный голос.

260/261

Итак, мы наблюдаем всеобъемлющий сдвиг от преимущественно миметических (с минимальным значением рассказчика) текстов, таких как «Матренин двор», «В круге первом» и «Раковый корпус», к преимущественно диегетическим (с максимальным значением рассказчика), таких как «Красное Колесо» и «Двучастные рассказы» 1990-х годов. Особенно это заметно в случае «Красного Колеса», этой нелинейной, размножающейся делением саги, которая завершает десятилетиями длившуюся антагонистическую привязанность Солженицына к соцреализму и знаменует его переориентацию в направлении формальных практик русского и европейского модернизма. В двух последних «Узлах» присутствие вымышленных героев становится все более и более спорадическим, диегезис последовательно берет верх над мимесисом и на первый план выходит формальное экспериментаторство, даже тогда, когда историческое содержание остается как никогда плотно структурированным. «Март Семнадцатого» — это амальгама сменяющих друг друга, обрушающихся рассказов, показывающих неудержимую волну и триумф Февральской революции, калейдоскопический карнавал смертоносного веселья и веселого смертоубийства, тогда как «Апрель Семнадцатого», в похожей фрагментарной манере, рисует ее последствия как общенародное, травестирующее Великий пост, поистине дьявольское прославление зла — поколением, которое не ведает, что оно сотворило.

В целом, изображение пейзажей, общественных событий, социальных ритуалов, физиогномики, физиологии, психологии, отношений между полами, учреждений и институтов у Солженицына многим обязано Толстому. Как и его опора на тщательно выстроенные эпизоды — банкеты, общественные празднества, религиозные обряды, батальные сцены, — которые служат важными вехами в развитии сюжета, позволяют собрать героев вместе и показать их взаимодействия в соответствии с заданным культурным кодом. Пользуется он и толстовскими приемами остранения — будь то сравнение или перифраза и (реже) эмоциональное подслушивание — техникой описания ощущения, в котором, хотя оно и сразу узнается читателем, тот, скорее всего, никогда не отдавал себе отчет на созна-

---

<sup>\*</sup> “Willing suspension of disbelieve” — так Колридж описывал поэтическую иллюзию, создаваемую романтическим воображением; часто используется как синоним своеобразного соглашения (или «притирки») между читателем и писателем. — *Примеч. перев.*

тельном уровне. Взять, к примеру, упомянутый в «Круге» стыд: «стыд за себя, который всегда ощущаешь, обходя женщину, моющую пол»<sup>45</sup>. Наблюдения, подобные этому, обладают такой непосредственностью и свежестью, что могут заставить читателя вздрогнуть от удивления.

Я уже упоминал об использовании Солженицыным — в замаятинском духе — математических аллюзий и символов. На этот элемент его прозы обратил внимание не кто иной, как сам автор. В одном раннем интервью он говорил: «При художественном подходе всякое частное явление становится, если пользоваться математическим сравнением, «связкой плоскостей»: множество жизненных плоскостей неожиданно пересекаются в избранной точке»<sup>46</sup>.

Эти слова могли быть написаны в 1966 году, но применимы они ко всей солженицынской поэзии, прозе и драматургии на самых разных уровнях формы, структуры и образности. Иногда его «пересекающиеся плоскости» материализуются в тексте напрямую, как в сцене из «Марта Семнадцатого», где полковник Кутепов чудом избегает ареста. Он прячется в углу гос-

261/262

тиной, которая соединена дверьми с двумя анфиладами, расположенными под прямым углом друг к другу:

...и против каждой двери большое зеркало, так что идущий издали видел себя. <...>

И отсюда увидел в каждое из зеркал, как по каждой из анфилад бежал, приближался рабочий с револьвером в руке. Они настолько были похожи, сходностью роста, типа, и чернотой одежды, и красной розеткой на левой стороне груди, что сперва ему померещилось, что один есть отражение другого, потом сообразил, так быть не может.

Ещё потом сообразил, что если он их видит из угла, то и они каждый уже видят его в углу. <...>

А случилось иначе: они не видели. Верней, они были, наверное, заморожены своим собственным страшным видом, вряд ли они имели привычку к большим зеркалам. И ещё было яркое солнце в окна. А ещё случилось так, что они стали в дверях ни на секунду раньше один другого, а только одновременно — и, чуть головы повернув, увидели друг друга с выставленным револьвером, и что каждый исчерпал свой бег, дойдя до этой пустой комнаты. <...>

Не теряя времени, они так же одновременно повернули и поспешили своей прежней дорогой, показывая теперь в зеркала свои такие же схожие спины, уже без красного<sup>47</sup>.

Планировка гостиной, стены, двери, зеркала внутри нее — все обладает геометрическим значением, как и маршруты двух стражей революционного правосудия, так что весь этот отрывок диалогически *подталкивает* читателя его обыскать, с целью обнаружить в подтексте указания на линии, плоскости, квадраты, прямоугольники, кубы, параллелепипеды, а на другом текстуальном уровне — на художественные векторы и градации. Здесь очень много от художественной конструкции: доходящее до двойничества сходство в появлении, движении и даже одновременном лицезрении себя в зеркалах двух вооруженных рабочих; согласованность между предметами и их отражениями; символика чер-

<sup>45</sup> Солженицын А.И. В круге первом. С. 246.

<sup>46</sup> Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом. С. 595.

<sup>47</sup> Солженицын А.И. Собрание сочинений. Т. 12. С. 46.

ных одежд и красных розеток; опережающее воспроизведение похищения Кутепова советскими агентами в Париже через тринадцать лет, во время которого он умер — то ли насильственной смертью, то ли от инфаркта.

Наконец, способ, какими этот писатель кодирует физический и моральный облик своих персонажей, является *бинарным*. Тела преломляются или маркируются при помощи обозначения второго порядка, то есть ономастически, символически, метафорически, метонимически. Каждое такое семиотическое замещение придает, формирует либо деформирует человеческое достоинство либо низость героя и составляет пару ко второму воображаемому (при)знаку, который обычно остается нетекстуализированным.

Как мы видели, дядя Володина *Авенир* (avenir: «будущее» по-французски) является буквально, текстуально *бывшим* (çi-devant). О него контрговорящее имя: он самый ориентированный на прошлое, исторически направленный персонаж в «Круге первом». Позже мы узнаем, что тупоумный марфинский партсекретарь Степанов разводит свиней на своем приусадебном участке на окраине Москвы: плебействующий свиновод имплицитно противостоит благородному садоводу Авениру.

262/263

Другой вид неявного дуализирующего кодирования появляется в «Октябре Шестнадцатого», где руки приват-доцента, вещающего о политической ситуации, уподобляются «зубным клещам огромных размеров» и «гаечным ключам»<sup>48</sup> — образная *déformation non professionnelle*, предполагающая неартикулированный образ зуба или болта, который требуется вытащить. Но что это за зуб или болт? И кто должен его вытащить? И надо ли его удалять именно таким способом? Отрывок ясно подсказывает ответ не обделенному воображением читателю: диалогизм не на макро-, но на микротекстуальном уровне.

Подведем итог. Сумму литературных и нелитературных произведений Солженицына можно прочесть как монументальную попытку перевернуть модернистские фрагментарность и разрушение текста и реальности, увязав человеческое тело и пространства, которые оно населяет, создает и уничтожает, с устойчивыми моральными, политическими, культурно-историческими смыслами. Он необыкновенно искушенный, тонкий и знающий художник, чьи достижения никоим образом нельзя преуменьшать или игнорировать из-за разногласий вокруг его политических, социальных, культурных взглядов. До известной степени его поздняя проза настолько же «читательская», насколько и «писательская», если воспользоваться этими знаменитыми бартовскими терминами. Но все его вещи обладают формальной, интертекстуальной и подтекстуальной утонченностью, которую часто не замечают читатели вроде Набокова, культурно или идеологически настроенные воспринимать их как политические документальные драмы или квазитолстовские упражнения в реалистическом отображении жизни. Итак, если подходить к тексту Солженицына как к динамическому субъекту познания, а не эмпирическому объекту, пассивно запускающему читательский «добровольный отказ от недоверия», то можно прийти к любопытным, даже провокационным выводам. Мой же вывод таков: самопровозглашенный ярый антимодернист, Солженицын научился применять модернистские средства ради достижения антимодернистских целей.

*Перевод с англ. Александра Скидана*

<sup>48</sup> Там же. Т. 9. С. 344.