

Лидия Колобаева

«Крохотки»

Среди известных в литературе нашего столетия миниатур — лирических медитаций И. Бунина, рассказов-«снов» А. Ремизова, «разноцветных камешков», замет ума и сердца В. Солоухина, лирических элегий Ю. Куранова — «крохотки» А. И. Солженицына, как и все и всегда у него, на особицу. Автор их отделяет себя от известного ряда уже самим названием — «крохотки», отделяет без вызова и гордыни, но просто по осознанию особенности своих малых детищ. В самом деле, вяжется ли слово «миниатюра», ассоциирующееся в нашем сознании с чем-то изысканным, фарфорово-хрупким, а то и чуть жеманным, с голосом солженицынских рассказов, что поднимается из толщи русской истории, звенит набатом общей, национальной беды, как в «Колоколе Углича», «Колокольне» или «Позоре». И все-таки «крохотки» Солженицына, как малые дети, для писателя, может быть, самое близкое и родное, в них — то, отчего шемит сердце неотступной тревогой, волнением, но и надеждой.

Со свойственной ему сдержанностью Солженицын открывает свои заветные думы — о свободе, о боли России, о радости жить и дышать, об освобождении от страха смерти, о красоте и творчестве. Нельзя не почувствовать, что какими-то кровными и интимными нитями его «крохотки» связаны с родной землей. Недаром в качестве эпиграфа к новым «крохоткам», опубликованным в 1997 г., взяты слова А. И. Солженицына из его письма в «Новый мир»: «Только вернувшись в Россию, я оказался способен снова их писать, там — не мог...»¹ (выделено А. И. Солженицыным. — Л. К.).

И еще: в «крохотках» с особой непосредственностью обнаруживается свойство всего творческого видения мира, присущее Солженицыну и связанное с его поистине уникальным духовным опытом, накопленным за его жизнь, — страдальную, тяжкую, праведнически высокую и чудом для нас спасенную. Можно сказать почти без преувеличения, это опыт смерти и Воскресения. Мы знаем, что за ним стоит испытанный писателем ад советской каторги и пережитая им приговоренность к раковой смерти, о чем он вспоминает, в частности, в «крохотке» «Старение».

Этот опыт придает всему творческому материку Солженицына неповторимые очертания. Видны они и во всех его «крохотках»: давних, конца 50-х — начала 60-х гг., и новых, опубликованных в «Новом мире» в прошлом году. — «Лиственница», «Молния», «Колокол Углича», «Колокольня», «Старение», «Позор», «Лихое зелье», «Утро», «Завеса»².

Побывавшему за чертой и вновь вернувшемуся к земной жизни, как никому другому, дано с небывалой остротой, словно впервые, ощутить сладость жизни в ее простейших, первичных и фундаментальных радостях, как радость дышать:

«Я стою под яблоней отцветающей — и дышу³. Не одна яблоня, но и травы вокруг сочают после дождя — и нет названия тому сладкому духу, который напаяет воздух. Я его втягиваю всеми легкими, ощущаю аромат всю грудь, дышу, дышу, то с открытыми глазами, то с закрытыми — не знаю, как лучше.

Вот, пожалуй, та воля — та единственная, но самая дорогая воля, которой лишает нас тюрьма: дышать так, как дышать здесь. Никакая еда на земле, никакое вино, ни даже поцелуй женщины не слаще мне этого воздуха, этого воздуха, напоённого цветением, сыростью, свежестью» («Дыхание»).

Чувство наслаждения жизнью передано здесь с обжигающей непосредственностью — в образных радостях каждого вздоха, усиленных словесными повторами — «дышу, дышу, то с открытыми глазами, то с закрытыми», «этого воздуха, этого воздуха», «дышать так, как дышать здесь», выливающих в конце концов в некую целостную картину — дыхания как символа в о л и, высшей, ни с чем не сравнимой ценности мира.

Тяготы возврата к жизни после катастрофы возмещаются писателю даром удвоенного зрения, умноженной остроты чувств. Пейзажные образы яблони в цветах, источающих «сладкий дух» трав, «воздуха, напоенного цветением, сыростью, свежестью», вызывают в нас ассоциации с памятьными картинами природы у Бунина, со свойственным ему ликующим чувством полноты жизни в напряженные ее моменты. Однако в «Дыхании» Солженицына пейзаж иной: здесь нет и не может быть бунинской пейзажной нарядности, природной роскоши. Чувство красоты земли рождается скорее изнутри, идет от повышенной обостренности восприятий, возникает даже вопреки бедности реального «материала»: «Пусть это — только крохотный садик, сжатый звериными клетками пятиэтажных домов. Я перестаю слышать стрельбу мотоциклов, завывание радиол, бубны громкоговорителей».

Так оживает та «крохотка» души, с каплей надежды, что дает силы герою сделать шаг навстречу жизни: «Пока можно ещё дышать после дождя под яблоней — можно ещё и пожить!»

Подобное восприятие жизни как вернувшегося дара, в разных своих оттенках и гранях, раскрывается в «Вязовом бревне» образом нежданно проклюнувшегося свежего ростка из бревна, символом неодолимости жизненного начала, или в рассказе «Гроза в горах», проникнутом авторским ощущением благодарной

причастности человека к прекрасному и грозному миру, словно бы застигнутому в миг его творения («Стрелами Саваофа молнии падали сверху в Хребет, и дробились в змейки, в струйки, как бы разбрызгиваясь о скалы или поражая и разбрызгивая там что живое»), или в «крохотке» «Утенок», где беззащитный, «жалкенький жёлтенький утенок» увиден писателем в неизъяснимом превосходстве — превосходстве чуда естественной, органической жизни над всеми ее возможными механическими, «смонтированными» подобиями, которыми без меры гордится человек XX века. «А мы — мы на Венеру скоро полетим. Мы теперь, если все дружно возьмёмся — за двадцать минут целый мир перепашем.

Но никогда! — никогда, со всем нашим атомным могуществом мы не составим в колбе, и даже если перья и косточки нам дать — не смонтируем вот этого невесомого жалкенького желтенького утенка...»

Этот крошечный утенок у Солженицына — предостережение высокомерию современного технизированного сознания. И он, этот милый сердцу художника комочек трепетной жизни, несомненно сродни образу есенинского жеребенка из «Сорокоуста», уступающего в беге стальной коню, но единственно прекрасного. И как творческая неизбежность, уже прямо, не в подтексте, возникает в раннем цикле «крохоток» тень поэта — «На родине Есенина». Талант поэта видится автору рассказа таинственным началом, «небесным огнем», что вспыхивает в человеке не в согласии с повседневной реальностью, а наперекор ей, в споре с ее убогим однообразием, скудостью, некрасивостью, мотивы которых выделяются в изображении села Константинова. «Какой же слиток таланта метнул Творец сюда, в эту избу, в это сердце деревенского драчливого парня, чтобы тот, потрясённый, нашел столько для красоты — у печи, в хлеву, на гумне, за околицей — красоты, которую тысячу лет топчут и не замечают?..»

Опыт «воскресшего» сообщает писателю необычайный ракурс видения людей и вещей, иной раз резко остранный, словно бы инопланетный, позволяющий под новым углом зрения заметить нелепости, абсурд человеческой жизни, в особенности — советской. Выразительны в этом отношении «крохотки» «Способ двигаться» и «Приступая ко дню». В первой — ироническая насмешка над современным способом передвижения, гротескный образ нашего всеобщего любимца, автомобиля — «безобразнейшего из творений Земли, на резиновых быстрых лапах, с мертвыми стеклянными глазами, тупым ребристым рылом, горбатого железным ящиком». Он-то и вызывает неутешительное обобщающее заключение: «Что ж, каковы мы — таков и наш способ двигаться». Во второй же «крохотке» «Приступая ко дню» запечатлен неприглядный взгляд на физзарядку, исполняемую молодцами с таким усердием, словно «они молятся».

В центре «крохотки», как всегда, — всего лишь одно мгновение жизни, маленькая картинка, которая в силу остранный изображения («На восходе солнца выбежало тридцать молодых на поляну, расставились вразрядку все лицом к солнцу, и стали нагибать-

ся, приседая, кланяться, ложиться ниц, простирать руки, запрокидываться с колен. И так — четверть часа») вырастает в знак всеобщего, в символ нашей цивилизации, которая «служит терпеливо и внимательно телу своему», но не духу.

Неслучайно, подготавливая ироническое сближение зарядки с «молитвой», данное в концовке («Нет, это не молитва. Это зарядка»), художник описанием зарядки дает в высоком стилевом ключе: «все лицом к солнцу», «ложиться ниц», «простирать», «воздевать руки».

Принцип укрупнения мгновения жизни, уродливого или прекрасного, из которого, как из тугого бутона, разворачивается целостная ивершенная, но лапидарнейшая картина, — принцип, изначально присущий жанру рассказа, но доведенный до предельной лаконичности, — основа «крохоток» Солженицына, давних и нынешних. В «крохотках» 58-60-го годов — и в этом их отличие от поздних — обнаженнее обозначены волнующие писателя социальные темы. В рассказах же последних лет все отчетливее выдвигаются на первый план вопросы всечеловеческие, философские. Конечно, они возникали и раньше. Это были раздумья о сути красоты, о свободе, о вере и безверии, о смерти («Озеро Сегден», «Путешествие вдоль Оки», «Мы-то не умрем!» и др.). Но они, эти проблемы, всегда тесно, иной раз напрямую, сопрягались с социальными узлами жизни, жизни под прессом «земной власти», тогда тоталитарной.

Начальной внутренней опорой художнику было не оставлявшее его чувство красоты природного мира, залог веры в высшие начала бытия. Солженицынское чувство прекрасного питалось глубинно народными, национальными представлениями. Перечтем еще раз отрывок из рассказа «Озеро Сегден»: «Сегденское озеро — круглое, как циркулем вырезанное. Если крикнешь с одного берега (но ты не крикнешь, чтоб тебя не заметили) — до другого только эхо размытое дойдет. Обомкнуто озеро прибрежным лесом. Лес ровен, дерево в дерево, не уступит ни ствола. Вышедшему к воде, видна тебе вся *окружность* замкнутого берега: где жёлтая полоска песка, где серый камышок ошестинился, где зелёная мурава легла. Вода *ровная-ровная, гладкая* без ряби, кой-где у берега в ряске, а то прозрачная *белая* — и *белое* дно.

Замкнутая вода. Замкнутый лес. Озеро в небо смотрит, *небо* — в озеро. И есть ли ещё что на земле — *неведомо*, поверх леса — не видно. А если что и есть — оно сюда не нужно, *лишнее*».

Здесь ощутимо близкое к народному представление о красоте как о чем-то *круглом*, снимающем все острые углы, *ровном и гладком* (вспомним символику «круглого» в образе Платона Каратаева в «Войне и мире» Л. Толстого). И что особенно важно, природная картина в этом рассказе расстилается не только вширь, *идаль*, но и *ввысь*, улавливает нерасторжимую связь земли (озера) и неба: «Озеро в небо смотрит, небо — в озеро». Другими словами, взор художника охватывает картину мира как целостность, что свойственно национальному русскому духу в его высших устремлениях.

Еще И. Бунин, выводя образ праведника в расска-



С Генрихом Бёллем сразу после высылки из СССР.
Февраль 1974

зе «Лирник Родион», удивляясь его гармоничности, замечал о своем герое: он — «сын народа, не отделяющего земли от неба».

А.И. Солженицыну органически близка такая именно красота, подобное ее понимание: «Вот тут бы и поселиться навсегда... Тут душа, как воздух дрожащий, между *водой и небом* струилась бы, и текли бы чистые глубокие мысли». «Озеро пустынное. Милое озеро. Родина...» — такова концовка рассказа.

Но радость созерцания красоты мира омрачается в рассказе неизбежной тревогой. К озеру «заложены все дороги <...>, как к волшебному замку: над всеми дорогами висит знак запретный, простая немая черточка». Неустранимо встает вопрос о свободе и «земной власти», власти, которая, подобно «лютому князю, злодею косоглазому» из страшной сказки, присвоила себе красоту, сделал ее недоступной всем другим людям: «Там, за лесами, горбит и тянет вся окружающая область. А сюда, чтоб никто не мешал им. — закрыты дороги <...>». Это написано в конце 1950-х годов, когда вопрос о свободе и «земной власти», ее отнимающей, был для писателя самым жутчим.

В «крохотках» 90-х художественная мысль автора, не теряя своей обобщающей энергии, предельно уплотняется, сжимаясь порой до объема стихотворения в прозе, но, как правило, не перенимая его лирической природы. Замысел художника достигает своей цели, укладываясь в рассказ из пятнадцати-двадцати строк, в рассказ-афоризм («Лиственница», «Лихое зелье», «Молния», «Утро» и др.). Это удается благодаря тому, что писатель искусно вводит кратчайший миг, «молнию» жизни в «большое время», будь то вековое время истории («восьмой век» города Калязина и полвека рукотворного советского потопа в рассказе «Колокольня», «тристелетный срок» ссылки колокола в «Колоколе Углича» или время одной человеческой жизни в ее целостном опыте, как в «Старении» и т.п.).

В крохотных рассказах последнего времени совершеннее выражена связь между конкретной, малой подробностью, которая становится ядром повествования, и скрывающимся в ней всеохватно обобщающим, символическим (или аллегорическим) смыслом, национально-историческим или общефилософским. Причем ключевая образная деталь освещает подобные всеобщие смыслы тем ярче и выпуклее, чем ошутимее в ней проглядывает связь с личностью автора, его биографией.

Глубоко символичен рассказ об углическом колоколе, героем которого выбран колокол-изгнанник, испытавший «диковинное наказание» — ссылку в Сибирь, ту судьбу, что была столь драматически значимой в истории России, как и в жизни художника. Так ведь и творится подлинная символическая глубина искусства — чутьем в выборе вещного, конкретного, предметного образа, со дна которого поднимаются расходящиеся широкими кругами ассоциации. Подобная безошибочность выбора Солженицына оплачена горьким опытом личной причастности к драмам отечественной истории. Потому таким живым и родным кажется нам в рассказе «Колокол Углича» его необычный герой, тот колокол, триста лет назад своим набатным звоном высказавший народное возмущение убийством царевича Димитрия и возвестивший начало «великой Беды», Смутного времени. «Кто из нас не слышал об этом колоколе, в диковинное наказание лишённом и языка и одной проушины, чтоб никогда уже не висел в колокольном достоинстве; мало того — битом плетью, а ещё и посланном за две тысячи вёрст, в Тобольск, на колымаге, — и во всю, и во всю эту даль не лошади везли заклятую клажу, но тянули на себе наказанные угличане — сверх тех двухсот, уже казненных за растерзанье *государевых людей* (убийц малого царевича), и тех — с языками урезанными, дабы не изъясняли по-своему происшедшее в городе» (курсив А.И. Солженицына. — Л.К.). Так естественны здесь приемы очеловечивания колокола, «лишённого и языка и одной проушины», «битого плетью», подобного «наказанным угличанам».

В этой, как и в других «крохотках», полнота художественного впечатления достигается сопоставлением истории и современности, когда прошлое раздаётся голосом «провидческой тревоги народной», необ-

ходимым напоминанием о знаниях и умениях «предков», обо всем «лучшем» в их «понимании жизни» («Путешествуя вдоль Оки»). Полнозвучием художественных красок передан в рассказе образ «дивного гула» вернувшегося на родину колокола.

Завершая повествование рассказом о том, что ему самому удалось ударить в углический колокол, писатель видит в этом символическое предначертание, знак длящейся в наши дни Третьей Смуты: «Досталось и мне, вот, сейчас ударить в страдальный колокол — где-то в длении, в тлении Смуты Третьей». Так история, по Солженицыну, сама отливает формы символа, неумолкающей легенды.

Образы колокола, колокольни, колоколенки становятся в «крохотках» их символическим лейтмотивом, исполненным многозвучных смысловых оттенков. Так, в «Колоколе Углича», как мы видели, это голос правды, негодующей совести, возмущения несправедливостью и насилием, знак народной тревоги, обращенной не только к прошлому, но к настоящему и будущему. В рассказе «Путешествуя вдоль Оки» колокольня — символ объединяющего людей и умиротворяющего духа: «Пройдя просёлками Средней России, начинаешь понимать, в чём ключ умиротворяющего русского пейзажа. Он — в церквях. Взабежавшие на пригорки, взошедшие на холмы, царевнами белыми и красными вышедшие к широким рекам, колокольнями стройными, точёными, резными поднявшиеся над соломенной и тесовой повседневностью — они издали издали кивают друг другу, они из сел разоблённых, друг другу невидимых, поднимаются к *единому* небу. И где б ты в поле, в лугах ни брёл, вдали от всякого жилья, — никогда ты не *один* <...>».

Прямым укором современникам звучит финал рассказа, повествующий о разрушении и запустении церквей: «В эти камни, в *колоколенки* эти, наши предки вложили всё своё лучшее, всё своё понимание жизни.

Ковырай, Витька, долбай, не жалей! Кино будет в шесть, танцы в восемь...» Сам уродливый, чужой для автора, режущий слух словарь — «Ковырай, долбай», — звучащий диссонансом к умиротворяющему пейзажу, свидетельствует о жесткой авторской оценке длящегося в нашей жизни варварства.

Колокольня в одноименном рассказе — символ катастрофического пренебрежения к корням культуры. Образ калязинской колокольни вырастает, в воображении и в реальности, из глубины веков: «Она стояла при соборе, в гуще изобильного торгового города, близ Гостиного двора, и на площадь к ней спускались улицы двухэтажных купеческих особняков. И никакой же провидец не предсказал тогда, что древний этот город, переживший разорения жестокие и от татар, и от поляков, на своем восьмом веку будет, невежественной волей самодурных властителей, утоплен на две трети в Волге <...>».

Впечатление времени, уходящего в бесконечность, создается в произведении введением в него легенд из прошлого, истории — российской и мировой. Это образы Китежа и Атлантиды, сказочного города и легендарного материка, бесследно ис-

чезнувших с лица земли, утонувших на дне тысячелетий, но оставивших нетленную память: «И сегодня, стань на прибрежной грани, — даже воображению твоему уже не подъять из хляби этот изневольный Китеж или Атлантиду, ушедшую на дюжину саженной глубины».

Образ полузатопленной колокольни в рассказе — это тихий, молчаливый вызов непробиваемому равнодушию, затопившему мир советских людей: «...шлепают волны по белым стенам, и с палуб уже *пятьдесят лет* *глазуют советские пассажиры*».

Но «высокостройная колокольня», продолжавшая — «каким чудом?» — стоять в воде, «не покаясь, не искривясь», — это и символическое воплощение неодолимости человеческого духа, идущей от веры древности и от ее мудрых легенд: «<...> для всех, кто однажды увидел это диво: ведь стоит колокольня! Как *наша надежда*. Как наша молитва: нет, в с ю Русь до конца не попустит Господь утопить...» (Разрядка А.И. Солженицына. — Л.К.). Поддержку своим надеждам писатель находит не только в историческом прошлом России, но и в живых голосах современности, прежде всего в тех «щедродушных, родных людях», которых Солженицын увидел и принял сердцем в первую же свою встречу с Россией, после возвращения на родину.

«Листаешь, листаешь глубь нашей истории, ищешь ободрения в образах. Но и знаешь неумолимую правду: бывало и вовсе гибли народы земные. Это — бывало.

Нет, другая глубь — той четверть-сотни областей, где побыл я, — вот та дышит мне надеждой: там видел и чистоту помыслов, и неубитый поиск, и живых, щедродушных, родных людей. Неужель не прорвут они эту черту обречённости? Прорвут! ещё — в силах».

Как нельзя более подходит к миру, запечатленному в «крохотках», тон авторской речи, ее интонации, словарь. Это тон благородной прямоты, сдержанности, сострадания «затопленным», негодующей иронии к перекраивающим землю «ради нашего будущего» и, наконец, величественная интонация надежды. Вполне органична здесь торжественность сложных составных определений: колокольня «высокостройная», «ветка густошумящая», люди «щедродушные», — в духе определений, излюбленных поэтами «серебряного века», Вяч. Ивановым, А. Белым, К. Бальмонтом и др.

Необычный стилиевой колорит прозы Солженицына создается его особым словарем, в котором нередко ощутим запах старины, в удивительном его сочетании с подвижностью речевых форм, новизной слов, придуманных писателем или видоизмененных⁴. Измененных с целью оживить, освежить дремлющий в корне слова «внутренний образ». Так, автор «крохоток» вместо «запустение» скажет — «запусть», что звучит энергичнее и более явственным делает заложенное в корне ощущение *пустоты* и запущенности, вместо «ежедневно» — «ежедень», вместо «дружный» — «дружливый» (с усилением внутренней действенности формы), в том же духе — «послушливый», «снежистая», «неотстанная», «иссиясь», «протревожить» и т. п.

Свое, не встречавшееся до него у других писателей слово, — неперменный критерий А.И. Солженицына в критической оценке творчества каждого художника. Это подтверждается интереснейшими его заметками из «Литературной коллекции». Свои очерки о русских писателях — будь то Б.Пильняк, М.Алданов, В.Гроссман или А.Белый — автор «Литературной коллекции» образительно заключает перечнем новых, изобретенных писателем слов и выражений, которыми он «отменно расширил наш скудеющий языковой поток»¹.

В «крохотках» ярче, чем в крупных вещах Солженицына, сказалась установка писателя на звукопись, музыку речи, на слышимое слово. В полную силу это проявилось, к примеру, в «Колоколе Углича», в звуковой передаче колокольного звона: «Я — бью, единожды. И какой же дивный гул возникает в храме, сколь многозначно это слитие глубоких тонов, из старины — к нам, неразумно поспешливым и замутненным душам. Всего один удар, но длится полминуты, а доливается минуту полную, лишь медленно-медленно величественно угасая — и до самого умолка не теряя красочного многозвучья. Знали предки тайны металлов».

Автор намеренно густо насыщает слова мягким сонорным звуком «л» (он повторяется здесь 16 раз!), рифмующимися созвучиями — дл-дл, лн-длн, длн, длени, (длится... доливается, полную, медленно-медленно), слит — с-лив (слитие — послушливый), воспроизводящими поток льющих, сливающихся в «гул» звуков.

В «крохотках» последнего времени Солженицын пристально всматривается в такие вечные, философские мотивы, как смерть и старение («Старение», «Завеса»), творческое вдохновение («Утро»), удары судьбы и способность человека выстоять («Молния»), вопросы о значимости мгновения в человеческой жизни («Завеса»), о душевном возделывании добра («Лихое зелье»), о тайне обновляющейся жизни («Лиственница») и др.

Художественная мысль писателя становится все лапидарнее, иной раз приближаясь к афористичности. Афоризм же, как говорили поэты, — это мост к символу (А.Белый). Такой мост писатель прокладывает через образный параллелизм — древний творческий прием, известный еще фольклору, который генетически был прародителем символа в литературе. Солженицын, как обычно, склонен оперировать испытанными, опробованными в веках художественными приемами, вместе с тем смыкая опыт архаический с новейшим, современным (неологизмы, словотворчество).

Образный строй рассказа «Лихое зелье» держится параллелью между описанием труда земледельца, терпеливо выхаживающего добрые злаки, в то время, как сорняки, «лихое зелье», разбрасываются легко, «против всякого ухода» (курсив А.И.Солженицына. — Л.К.). — и завершающим рассказ образом «труда» каждой души. В этой параллели заложен возможный ответ на главный вопрос автора — о слабости добра в нашей жизни, в «непролазной» истории: «Отчего ж у

добрых людей всегда сил меньше?» Добра меньше, чем зла, потому что оно требует от человека непрестанного своего возделывания, неотступного добра души, который берет на себя не каждый.

Образная параллель в «крохотках» может быть прямой, обнаженной и даже назидательной, как в данном случае или в «Молнии», где вслед за картиной расколотого молнией надвое и все же устоявшего дерева дается такая прозрачная аналогия: «Так и нас, иного, когда уже постигает удар кары-совести, то — через всё нутро напрострел, и через всю жизнь вдоль. И кто ещё остоится после того, а кто и нет».

Однако в «крохотках» есть параллели, заключающие в себе смыслы и неявные. В рассказе «Лиственница» нарисован выразительный образ «диковинного дерева», хвойного и лиственного, наделенного «наинадежной в мире» крепкой породой и в то же время — мягкостью «шелковистых иголок». ежегодно «празднично» сбрасываемой кроны. Думается, за лаконичной, самого общего плана аналогией финала: «Ведь и люди такие есть» — скрывается нечто еще более конкретное. В том чувстве радостного удивления, с каким автор описывает Лиственницу, угадывается ощущение его собственного сходства с ней. И правда, Солженицын не раз поражал нас крепостью своей духовной породы и одновременно потаенной мягкостью сердца, как и даром обновления. В «Лиственнице» есть нечто от символического автопортрета художника, впрочем, как и в некоторых других «крохотках».

Интимно-духовная связь автора с образами, вылившимися на бумагу, узнаваема также в рассказах «Старение» и «Завеса». Тема смерти не раз волновала Солженицына. Еще в давнем рассказе «Мы-то не умрём!» (из группы «крохоток» 1958-1960-х гг.) он писал о страхе смерти, поработившем современного человека и парадоксально оборачивающемся у него диким пренебрежением к отеческим могилам. В рассказе «Старение» (1996) писатель приоткрывает собственный духовный опыт, убеждающий, что превозмочь страх смерти человеку посылно.

«Помню в лагере греческого поэта, — вспоминает автор, — уже обречённого, а лет — за тридцать. И никакого страха перед смертью не было в его мягко-печальной улыбке. Я изумился. А он: «Прежде чем наступает смерть, в нас происходит внутренняя подготовка: мы созреваем к ней. И уже ничто не страшно».

Всего год прошел тогда — и я испытал всё это на себе сам, в мои тридцать четыре. Месяц за месяцем, неделя за неделей клонясь к смерти, свыкаясь, — я в своей готовности, смиренности опередил тело.

Так насколько же легче, какая открытость, если к смерти медленно подводит нас преклонный возраст. Старенье — вовсе не наказание Божье, в нем своя благодать и свои тёплые краски».

В накоплении подобного приуготовительного внутреннего опыта и состоит, по убеждению писателя, главный смысл старения, когда человек поднимается над самим собой, над материей. Оно, «ясное старение», видится художнику путем «не вниз, а вверх».

С рассказом «Старение» соприкасается «крохотка»

«Завеса», где речь идет о другой, неизбежной стороне старости — о болезнях сердца, когда его перебои заставляют вспомнить «камеру смертников»: «Каждый вечер — ждешь, не шуршат ли шаги? это за мной?» (Курсив А.И.Солженицына. — Л.К.) Пережив такую камеру, со всей остротой начинаешь ощущать значимость для человека мгновений жизни: «Сколько, сколько можно прожить и сделать за один единственный только день!» Так, по-солженицынски, праведнически, осознается драгоценность каждого человеческого мгновения на земле как благодатный шанс жизнотворчества.

Творчество и его внутренняя почва — особое, утреннее состояние души, — своеобразно раскрываются в рассказе «Утро»: «Что происходит за ночь с нашей душой? В недвижной онемелости твоего сна она как бы получает волю, отдельно от этого тела, пройти через некие чистые пространства, освободиться от всего ничтожного, что налипало на ней или морщило её в прошлый день, и даже в целые годы. И возвращается с первозданной снежистой белизной. И распаивает тебе необъятно покойное, ясное утреннее состояние».

Все художники знали подобное состояние, полагая первым условием творчества «покой и волю», «тайную свободу», как, вспоминая Пушкина, признавался в предсмертной своей речи «О назначении поэта» А.Блок. В «Утре» говорится, по сути, о том, что называют «творческим вдохновением». Но как своеобразно оно освещено у Солженицына! Художественно значимы в «крохотке» не только образы «воли», свободы, распаиванности души, но и состояние ее очищения — необходимости «пройти через некие чистые пространства», вернуться к «первозданной снежистой белизне» и ясности.

Поэтическое вдохновение, по Солженицыну, отнюдь не безудержный эмоциональный порыв, взлет и вихрь творческих страстей. Это не подобие языческого экстаза, который культивировали в своем творчестве многие поэты нашего века, начиная с Брюсова, Бальмонта и Вяч. Иванова. В художественном мире Солженицына это тоже своего рода «чародейство», но иной природы: «Благодательны эти миги! Ты — выше самого себя. Ты что-то несравненное можешь открыть, решить, задумать — только бы не расколыхать, только бы не дать протревожить эту озаренную гладь в тебе самом...»

Недаром автор оттеняет и варьирует мотивы «озаренной глади», «нетронутой глади вечной воды», особой «дивной бесколышности» духа, его «чуткой натяженности», то есть подвижного равновесия, которое вызвано не только усилением воли человеческой, но и высшей, благодатной. Органическим завершающим штрихом появляется тут образ «белой лилийки» (не изысканной «лилии», а малой и будто бы по-детски трогательной и ласковой «лилийки»), прорастающей из глубины внутреннего, молитвенного зова: «Почти не дыша, призываешь — тот светлый росток, ту верхушку белой лилийки, которая вот сейчас выдвинется из непротронутой глади вечной воды».

Так творческое вдохновение осмыслено художником-христианином.

Что же представляют собой «крохотки» с точки зрения их жанровой природы? Критики называют их лирическими миниатюрами, стихотворениями в прозе⁶. Думаю, это неверно. Лирическая взволнованность в «крохотках», конечно, присутствует, проявляясь, как правило, не в исповедальных откровениях, но опосредованно, в подтексте — в ритме словесных повторов, в интонационных переборах, в эмоциональной выразительности инверсий. Но не лиризм, открытый или подтекстный, делает здесь погоду. Главное для автора «крохоток» — не субъективное авторское впечатление от тех или иных явлений жизни, но сама их суть, переданная по большей части эпически-повествовательно, если не в последовательности событий, то в связке знаменующих их подробностей. «Крохотки» — это чаще всего «сгущенные» до грани афоризма рассказы, самый малый эпос.

Вряд ли возможно согласиться с некоторыми критиками, утверждающими, что автор «крохоток», как стопроцентный реалист, работает «старыми ухватками». Солженицын, правда, не пишет «треугольниками и квадратами» (как иронизировал однажды в «Пасхальном крестном ходе», 1966): абстрактное искусство ему чуждо. Он верен глубокой, коренной (по его же слову) для русской литературы реалистической традиции. Однако нельзя недооценивать творческую восприимчивость писателя к широкому и разнообразному опыту литературы XX века не только в ее реалистическом русле⁷. Об этом свидетельствуют насыщенность прозы А.И. Солженицына символами, приемы «расширения» современной литературной лексики, новации в области словотворчества, богатство неологизмов и установка художника на слово слышимое, на музыкальную стихию речи, звукопись. Все это новыми гранями засверкало в цикле солженицынских крохотных рассказов.

Примечания

¹ Новый мир. 1997. № 1. С. 99.

² Там же. С. 99-100; № 3. С. 70-71; № 10. С. 119-120.

³ Здесь и далее все выделения в цитатах, кроме особо оговоренных случаев, принадлежат автору статьи.

⁴ См.: Спиваковский П.Е. Лексическое «расширение» в эпопею А.И.Солженицына «Красное Колесо» // Социальные и гуманитарные науки. Отеч. лит. Сер. 6. Языкознание / ИНИОН РАН. 1994. № 4. С. 54-64.

⁵ См., напр.: Солженицын А.И. Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1997. № 1. С. 195.

⁶ Шнейерсон М. Александр Солженицын: Очерки творчества. Франкфурт-на-Майне, 1984. С. 233-234, 238; Георгиевский А.С. Своеобразие миниатюр «Крохотки» А.Солженицына // Актуальные проблемы современного литературоведения: Материалы межвузовской науч. конф. МГОПУ. Вып. 2. М., 1997. С. 27-31.

⁷ Не случайно и влияние на Солженицына прозы М.Цветаевой, Е.Замятина и Д.Дос Пассоса (см.: Солженицын А.И. Публицистика: В 3 т. Т. 2. М., 1996. С. 434, 446-448).

ISSN 0321-2904

Литературное Обозрение



Феномен Солженицына

99' 1

99'1
1 (273)

Литературное Обозрение

Журнал
художественной литературы,
критики и библиографии

Издается с января 1973 г.

Москва

Учредитель и издатель —
ООО «Литературное обозрение»

Директор
Виталий Бенкин

Главный редактор
Виктор Куллэ

Редколлегия
Николай Александров
(современная литература)
Петр Ефремов
(главный художник)
Михаил Одесский
(история и теория литературы)

Редакционный совет

Михаил Айзенберг
Виктор Астафьев
Яков Гордин
Валерий Золотухин
Тимур Кибиров
Михаил Козаков
Лев Лосев
Владислав Муштаев
Валентина Полухина
Лев Рубинштейн
Татьяна Цивьян
Александр Чудаков

Адрес редакции:

127254, Москва,
ул. Добролюбова, 9/11

Телефон: (095) 219-92-63

Факс: (095) 218-03-98

© «Литературное обозрение», 1998
Любое воспроизведение
без разрешения издателя запрещено

СОДЕРЖАНИЕ

Феномен Солженицына

Иосиф Бродский
География зла. Публикация Виктора Куллэ 4

Павел Спиваковский
Феномен Солженицына 8

Роман Яacobсон
Заметки об «Августе Четырнадцатого».
Пер. с англ. Т.Т. Давыдовой. Комментарий П.Е. Спиваковского 19

Татьяна Вознесенская
Лагерный мир Александра Солженицына:
тема, жанр, смысл 20

Сергей Кормилов
«Мы забыли, что такие люди бывают».
Ахматова и Солженицын 25

Лев Лосев
Поэзия и правда у Солженицына 30

Лидия Колобаева
«Крохотки» 39

Юрий Цурганов
«Исследования новейшей русской истории».
Под редакцией А.И. Солженицына 45

Шамиль Умеров
Александр Солженицын и ненасилие 49

Ксения Маёрова
Заметки о языке и стиле эпопеи А.И. Солженицына
«Красное Колесо» 55

Павел Спиваковский
Краткая библиография сочинений А.И. Солженицына
и работ о нем 58

Arg poetica

Михаил Поздняев
Из книги «Подражание древним» 69

Непереводимое — сущностное

Лев Рубинштейн
Дружеские обращения 1983 года 73

«...кристалл в перенасыщенном растворе культуры».
Беседа Павла Грушко со Львом Рубинштейном 76

Приношение Пушкину

Ольга Земляная
О «Капитанской дочке» и литературе как учебнике жизни **81**

Литературный процесс

Владимир Новиков
Четыре литературных конъюнктуры XX века.
К постановке вопроса **90**

Геннадий Прашкевич
«Каждый охотник...». Обзор поэтических книг,
вышедших в Сибири в 1994-1998 годах. Часть первая **94**

Наталья Васильева
Взойти на гору с грузом лет за спиной... **105**

Рецензии

Николай Сысола
«Необроненное золото...»
(Юрий Кублановский, «Заколдованный дом») **109**

Ольга Канунникова
Изнанка стула (Самуил Лурье,
«Разговоры в пользу мертвых») **110**

Номера журнала
можно приобрести
в редакции
и в книжных магазинах:

«Московский Дом книги»
Москва, Новый Арбат, 26

«Гилея»
Москва, ул. Б.Садовая, 4

Компьютерная верстка
Ю. В. Балабанов

Корректор
Г. В. Чуба

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются.

Свидетельство о регистрации
№ 015130 от 01.08.96.

Подписано к печати 20.08.98
Формат 84x108 1/16
Бумага офсетная
Усл. печ. л. 11,76
Тираж 2900 экз.
Заказ № 1973

Отпечатано с готового
оригинал-макета
в типографии издательства
«Красная звезда».
123826, Москва,
Хорошевское шоссе, 38