

Лидия Колобаева

«Крохотки»

Среди известных в литературе нашего столетия миниатюр — 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, праведно-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 мерзости и пережитый им приговоренность к раковой смерти, о чем он вспоминает, в частности, в «крохотке» «Старение».

Этот опыт придает всему творческому материке 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 напавает воздух. Я его втягиваю всеми легкими, ощущаю аромат всю грудью, 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, напоенного цветением, сыростью, свежестью» («Дыхание»).

Чувство наслаждения жизнью передано здесь с обжигающей непосредственностью — в образных радостях каждого вдоха, 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 ли, 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 памятными 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 рядности, 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 жёлтенького утенка...»

Этот крошечный утенок у Солженицына — предостережение высокомерию современному технизированного сознания. И он, этот милый сердцу художника комочек трепетной жизни, несомненно сродни образу есенинского жеребенка из «Сорокоуста», уступающего в беге стальному 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, нашёл 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 неприличный 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 остранныйности 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 описание зарядки даёт 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 и завершённая, но лапидарнейшая картина, — принцип, изначально присущий жанру рассказа, но доведённый до предельной лаконичности, — основа «крохоток» Солженицына, давних и нынешних. В «крохотках» 58-60-го годов — и в этом их отличие от поздних — обнаженное 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 дойдёт. *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 ошетинился, 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 ошутимо 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*, *вдаль*, 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». Неустрашимо встает вопрос о свободе и «земной власти», власти, которая, подобно «лютому князю, злодею косоглазому» из страшной сказки, присвоила себе красоту, сделав 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 жгучим.

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», «тристалетний 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 общепрофессиональным. Причем ключевая образная деталь освещает подобные всеобщие смыслы тем ярче и выпуклее, чем ошутимее в ней проглядывает связь с личностью автора, его биографией.

Глубоко символически 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 вешного, 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 сосланном за две тысячи вёрст, в Тобольск, на колымаге, — и во всю, и во всю эту даль не лошади везли закладную 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 раздает свой голос «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 предназначение, 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 отликает 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: «Пройди просёлками Средней России, начинаешь понимать, в чём ключ умиротворяющего русского пейзажа. Он — в церквах. Взбежавшие 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 непробываемому равнодушию, затопившему мир советских людей: «...шлепают волны по белым стенам, и с палуб уже *пятьдесят лет* *глазят советские пассажиры*».

Но «высокостройная колокольня», продолжавшая — «каким чудом?» — стоять в воде, «не покосясь, 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 образцах. Но и знаешь неумолимую правду: бывало и вовсе гибли народы земные. Это — было.

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 «затопленцам», 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», «иссились», «протревожить» и т.п.

Свое, не встречавшееся до него у других писателей слово, — неперемный 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» обязательно заключает перечнем новых, изобретенных писателем слов и выражений, которыми он «отменно расширил наш скудеющий языковой поток»⁵.

В «крохотках» ярче, чем в крупных вещах Солженицына, сказались 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, единойжды. 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!), рифмуемыми созвучиями — *дл-дл, ли-длн, длн, длени*, (длится... доливается, полную, медленно-медленно), *слит — с-лив* (слитие — послушливый), воспроизводящими поток льющихся, 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 иглопочек», 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 посильно.

«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. Старение — 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 жизнетворчества.

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 ото всего ничтожного, что налипало на ней или морщило её в прошлый день, и даже в целые годы. И возвращается с первозданной снежистой близной. И рассказывает 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, распаханности души, но и состояние ее очищения — необходимости «пройти через некие чистые пространства», вернуться к «первозданной снежистой близне» 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 усилием 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 эпопее 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).