

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ  
ДОМ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ИМЕНИ А. СОЛЖЕНИЦЫНА  
РУССКИЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА

# ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Материалы Международной научной конференции,  
посвященной столетию со дня рождения А.И. Солженицына  
Москва, 15–17 марта 2017 года

Москва 2018

УДК 82.0  
ББК 83.3(2Рос)6  
Л-66

Печатается по решению Ученого совета  
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

В.П. Лукин, доктор исторических наук, профессор;  
Е.В. Дуков, доктор философских наук, профессор;  
О.В. СТРОЕВА, кандидат философских наук, доцент

Составитель: Л.И. САРАСКИНА

В оформлении обложки использован рисунок Валерия Котова  
Иллюстрации предоставлены авторами статей

**Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе:** Материалы Международной научной конференции, посвященной столетию со дня рождения А.И. Солженицына. Москва, 15–17 марта 2017 г. / Гос. институт искусствознания ; Дом русского зарубежья им. А. Солженицына ; Русский благотворительный фонд Александра Солженицына ; ред.-сост. Л.И. Сараскина. — М. : Государственный институт искусствознания ; Русский путь, 2018. — 408 с. : ил.

ISBN 978-5-98287-131-2 (Государственный институт искусствознания)

ISBN 978-5-85887-500-0 (Русский путь)

В сборник вошли материалы Международной научной конференции «Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе», прошедшей 15–17 марта 2017 года в Доме русского зарубежья и Государственном институте искусствознания.

Первый раздел посвящен выступлениям деятелей театра, кино, телевидения, музыки, литературы, книжного и музейного дела, которые рассказывали о театральных постановках, фильмах, музыкальных и литературных произведениях, выставках, связанных с жизнью и творчеством Солженицына. Следующие разделы содержат доклады филологов, философов, историков, искусствоведов, культурологов, педагогов и переводчиков книг о Солженицыне на иностранные языки из Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, а также исследователей из США, Великобритании, Франции, Швейцарии, Италии, Польши, Китая. Издание сопровождается иллюстрациями и адресовано широкому кругу читателей, интересующихся творчеством А.И. Солженицына и историей русской литературы XX века.

ISBN 978-5-98287-131-2  
(Государственный институт искусствознания)  
ISBN 978-5-85887-500-0  
(Русский путь)

© Коллектив авторов, текст, 2018  
© Л.И. Сараскина, составление, 2018  
© Государственный институт искусствознания, 2018  
© ЗАО «Издательство “Русский путь”», 2018  
© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	9
<b>ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ</b>	
Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына 15 марта 2017	
Выступления:	
<i>Н.В. Сиповская</i>	11
<i>В.А. Москвин</i>	12
<i>Н.Д. Солженицына</i>	13
<b>I. МАСТЕРА ИСКУССТВ:</b>	
<b>театр, кино, книжный дизайн, литература</b>	
<i>Б.Н. Любимов</i> ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	18
<i>Г.Г. Исаакян</i> ОПЕРА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» – ОПЫТ ПЕРЕЖИВАНИЯ ИСТОРИИ В ПРОЕКТАХ ПЕРМСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА	24
<i>В.В. Иванов</i> О ПОСТАНОВКЕ СПЕКТАКЛЯ «МАТРЕНИН ДВОР» В ТЕАТРЕ ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА	28
<i>С.В. Мирошниченко</i> ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	37
<i>А.Г. Денисов</i> О СОЗДАНИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА». 50 ЛЕТ СПУСТЯ»	42
<i>Е.А. Корнеев</i> ОБЛИК КНИГИ «АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН. ИЗ-ПОД ГЛЫБ»	48

<i>А.А. Кабаков</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ – ДВУГЛАВЫЙ ОРЕЛ РУССКОЙ СВОБОДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА	51
<i>Е.А. Попов</i> ВЕСЕЛЫЙ СОЛЖЕНИЦЫН: О СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЕ ВЕЛИКОГО ПИСАТЕЛЯ	56
<i>Р. Темпест</i> ТАЙНЫЕ ЯЗЫКИ ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	62
<i>Г. Пшебинда</i> АЛЕКСАНДР ВАТ О СОЛЖЕНИЦЫНЕ, НАЦИЗМЕ И КОММУНИЗМЕ	76

## II. МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО

<i>Г.А. Тюрин</i> ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ	94
<i>Н.Т. Ашимбаева</i> ВЫСТАВКА «ДОСТОЕВСКИЙ И СОЛЖЕНИЦЫН. СКРЕЩЕНИЯ СУДЕБ И ТВОРЧЕСТВА» МУЗЕЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ПЕТЕРБУРГЕ. 6 ОКТЯБРЯ – 25 НОЯБРЯ 2014	100
<i>Е.Ю. Колбановская</i> А.И. СОЛЖЕНИЦЫН В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ И ЗАРУБЕЖЬЯ	115
<i>Д.В. Топилина</i> ВЫСТАВКА «СОЛЖЕНИЦЫН-ФОТОГРАФ» ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ. 16 МАРТА 2017	128

## III. В ПРОСТРАНСТВЕ НАУКИ

<i>Н.А. Хренов</i> ИМПЕРСКИЙ КОМПЛЕКС РОССИИ И ЕГО КРИТИКИ: А.И. СОЛЖЕНИЦЫН	134
<i>Ю.Н. Гирин</i> К ТИПОЛОГИИ РЕПРЕССИВНЫХ КУЛЬТУР	160
<i>А. Дель Аста</i> МОНТАЖ И ПОЛИФОНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	166
<i>А.С. Вартанов</i> НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ЦИКЛ НА ПЕРВОМ КАНАЛЕ	171

<i>М.М. Голубков</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: К ИСТОРИИ ВЗАИМНОГО ОТЧУЖДЕНИЯ	197
<i>Е.В. Сальникова</i> ОБРАЗНАЯ СПЕЦИФИКА ТЕЛЕСЕРИАЛА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	207
<i>Л.И. Сараскина</i> ЗАДАЧА И СВЕРХЗАДАЧА ЭКРАНИЗАЦИИ ПО РОМАНУ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	222
<i>Е.В. Жуйкова</i> ПРОБЛЕМА ТОЧКИ ЗРЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО (РОМАН «В КРУГЕ ПЕРВОМ» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯ)	243
<i>В.А. Котельников</i> ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ТЕКСТАХ СОЛЖЕНИЦЫНА	249
<i>И.Ю. Кудинова</i> ВИЗУАЛЬНЫЕ КОДЫ В ПОВЕСТИ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «РАКОВЫЙ КОРПУС»	256
<i>М. Николсон</i> ПОЛОТНА ХУДОЖНИКА КОНДРАШЁВА-ИВАНОВА И ЭВОЛЮЦИЯ СОЛЖЕНИЦЫНСКОЙ ПРОЗЫ КОНЦА 1950-х ГОДОВ	263
<i>И.В. Дорожинская</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН: ТЕАТРАЛЬНЫЕ НЕВСТРЕЧИ. 1960-е	271
<i>О.Н. Мальцева</i> О ТЕАТРАЛЬНОМ ПРЕТВОРЕНИИ РОМАНА А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ» (СПЕКТАКЛЬ Ю.П. ЛЮБИМОВА «ШАРАШКА»)	281
<i>Е.С. Абелюк</i> РОМАН А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ» В СПЕКТАКЛЕ Ю.П. ЛЮБИМОВА «ШАРАШКА»	296
<i>Г.А. Тюрина</i> СОЛЖЕНИЦЫН В МУЗЫКЕ	306
<i>Ж. Нива</i> ОПЕРА ЖИЛЬБЕРА АМИ «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	312
<i>Е.М. Петрушанская</i> «ЗВУКОВАЯ РАЗВЕДКА» А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА: О СМЫСЛОВЫХ ОБЕРТОНАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ ОПЕРЫ А.В. ЧАЙКОВСКОГО «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» И НА ПРИМЕРЕ ТЕМЫ РАДИО У ПИСАТЕЛЯ	316

<i>Жень Гуансюань</i> ВЛИЯНИЕ РАССКАЗА А. СОЛЖЕНИЦЫНА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» НА ТЮРЕМНУЮ ТЕМУ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ	332
<i>П.Е. Спиваковский</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ВЛАДИМИР СОРОКИН	338
<i>А.Е. Климов</i> «НЕЗАБЫВАЕМАЯ НОЧЬ» (О ПОВЕСТИ «АДЛИГ ШВЕНКИТТЕН»)	348
<i>Г.В. Кузовкин, Ин.А. Мартынов</i> ИКОНОГРАФИЯ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА ПО МАТЕРИАЛАМ «ХРОНИКИ ТЕКУЩИХ СОБЫТИЙ»	359
<i>Н.М. Щедрина</i> ПОРТРЕТ ЛЕНИНА КАК ИСТОРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «КРАСНОЕ КОЛЕСО»	384
<i>Г.М. Алтынбаева</i> А.И. СОЛЖЕНИЦЫН В САРАТОВСКОМ КРАЕ	395
ОБ АВТОРАХ	405

Котельников Владимир Александрович — доктор филологических наук,  
главный научный сотрудник Института русской литературы  
(Пушкинский дом) РАН

В.А. Котельников

### ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ТЕКСТАХ СОЛЖЕНИЦИНА

Прежде всего несколько слов о сути визуального аспекта письма/чтения и особенностях его у некоторых писателей.

Автор создает образы видимого, оформляя свои зрительные представления в лексическом, фонографическом (известно, что внутренняя фонетизация текста вызывает цветовые ассоциации), даже ритмомелодическом материале текста. У читателя при активной рецепции и при сильных психических связях между словесным (знаковым) и визуальными рядами возникают зрительные представления, более или менее близкие авторским.

В процесс творчества включаются визуально-мнемические акты (зрительная память) и визуально-имагинативные акты (зрительное воображение). Их содержание, соотношение, их художественные эффекты составляют не только свойства стиля автора, но, что важно, могут говорить (или напротив, умалчивать) о его жизненчувствовании, о его мировосприятии – насколько они в этих актах открыты.

В изобразительности Гоголя, например, они *закрыты*, и это соответствует закрытой личности писателя. Предметно видеть, помнить, представить то, что изображал Гоголь, могли бы А. Погорельский, В.Т. Нарезный, писатели «натуральной школы», хотя описывали бы они это иначе – вот именно в этом *иначе* все дело. Видимое у Гоголя предстает *не лично видимым, но литературно видимым*, доведенным до высокой степени оригинальности, его цель, его пафос – сотворение особой литературной изобразительности.

Изобразительность Чехова тоже дистанцирована от сферы личного (хотя в ней и просматриваются ее истоки), она подана в объективированном виде, как правило, без следов индивидуальной зрительной жизни писателя (исключения – в некоторых пейзажах). У Достоевского изобразительность предназначена для наполнения зримыми вещами и фигурами романного пространства, чтобы в нем получали достоверность экстремальные психоидеологические сюжеты, что и составляет

«фантастический реализм» писателя. Так в театре и в кино реалистически наполняется видимое пространство, чтобы придать (в соответствующих жанрах) правдоподобие даже невероятным героям и сюжетам. Мы знаем или предполагаем, что Достоевский то или иное видел, запомнил и потом воссоздавал в изображении, другую часть воображал, но эти личные события автора, как правило, остаются далеко за текстом, в котором они отражаются опосредованно. Мало что ведет нас прямо к его личной зрительной памяти (она обнаруживает себя в «Мужике Марее», в «Зимних заметках о летних впечатлениях», в ряде подобных, преимущественно публицистических, текстов). Не выступает в тексте с очевидностью и личный визуально-имагинативный акт, он присутствует в недрах повествования, целиком подчинен художественному заданию и включен в контекстуальные связи.

Если рассмотреть изобразительные моменты в текстах Льва Толстого, то линии их происхождения, несомненно, отправляют нас к личному опыту писателя. Сопоставляя и соединяя их, мы можем ясно представить зрительную жизнь Толстого; визуальность у него преимущественно личностна и в этом качестве художественно интенсивна.

Подобная визуальность свойственна Солженицыну. Но у Толстого средства и приемы изображения видимого, при всем их многообразии, остаются неизменными в своей основе и задаче (как неизменны его зрительное восприятие, зрительная память и воображение; Толстой богат, но в визуальности литературно однороден, подчас однообразен). Наряду с другими чертами его письма они входят в устойчивое единство толстовского стиля и русского эпического стиля вообще.

У Солженицына визуальность многоаспектна и по ходу повествования может изменяться в зависимости от источников ее и форм представления. Кроме того, что многие образы зрительной памяти и зрительного воображения даны в традиционных литературных описаниях, предметность и мотивы визуально-мнемических и визуально-имагинативных актов у него существенно усложняются, изменяется оптика авторского зрения. Со временем изобразительный язык Солженицына «густеет», получает черты обостренной личной экспрессии, метафоризации, преобразуется его лексический материал на морфосемантическом уровне (результаты – в «Русском словаре языкового расширения»).

Солженицын признавался, что прежде «не верил в силу нашей удивительной памяти и все годы войны старался записывать все, что видел»<sup>1</sup>. Но его зрительная память, как выясняется, оказалась на редкость (говоря его словечком) ухватливой, точной и не слабеющей со временем.

Четыре описания зимнего ночного неба с месяцем на нем в «Одном дне...», конечно, принадлежат к традиционной поэтике пейзажа с элементами народного мировосприятия, которое вносит Шухов. «А уж месяц в силу полную светит. Просветлился, багровость с него сошла. Поднялся

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ, 1918–1956: Опыт художественного исследования // Собр. соч.: в 7 т. М.: Инком НВ, 1991. Т. 5. С. 103.

уж на четверть добрую»<sup>1</sup>. Однако вид постоянно меняющейся, но вечной небесной жизни введен не для разрывающего противопоставления ее – жизни лагерной под этим небом. (Вот тут уместно для сравнения припомнить резкий природный и этический контраст у Толстого между бесконечным небом над Аустерлицем и бессмысленной жестокостью войны на земле.) Среди тяжелой повседневности Шухов не теряет из виду неба, взгляд и душа неоднократно обращаются к нему, и этим поддерживается *единство верха и низа* в мироздании, знаменующее равновесие мировых сил и определяющее этико-философский смысл произведения. Сам же вид неба с месяцем, несомненно, порожден личной зрительной памятью автора, в которой навсегда закрепилось данное впечатление, затем обогащенное в тексте фольклорной и литературной образностью. Среди последней, кстати, неожиданно появляется реминисценция (возможно, бессознательная) из «Ночи перед Рождеством» – во фразе «Месяц выкапывался все выше, в белой светлой ночи настаивался мороз»<sup>2</sup>.

Из своей зрительной памяти времен пребывания в Марфинской шарашке Солженицын извлекает подробности и краски для многопредметного живописного изображения московского зимнего утра – и то, как воспринимают его персонажи – антагонисты романа «В круге первом», становится существенной их характеристикой. «Светало. Торжественная очищенность была в примороженном воздухе. Обильный мохнатый иней опушил широчайший пень срубленного дуба, карнизы недоразрушенной церкви, узорочные решетки ее окон, провода, спустившиеся к соседнему домику...»<sup>3</sup> Но Яконова, предчувствующего крушение карьеры и жизни, не тянуло «оглянуться на красоту утра»<sup>4</sup>. А лишенный свободы и надежды Сологдин, казалось бы, окончательно сокрушенный «бесправный раб», в то же самое утро «ничем не застланными глазами любовался на это чудо»<sup>5</sup>.

Что в поле зрительной памяти небо присутствовало постоянно и имело особое психологическое (и в образном воссоздании его – художественное) значение, свидетельствует появление его в ключевой предфинальной главе «Ракового корпуса»: «Он поднял голову еще выше – веретена перистых облаков кропотливой многовековой выделки были вытянуты через все небо – лишь на несколько минут <...>. А через вырезку, кружева, перышки, пену этих облаков – плыла еще хорошо видная, сверкающая, фигурная ладья ущербленного месяца»<sup>6</sup>. В «Архипелаге...» небо однажды отражает землю несвободы (лагерь в Новом Иерусалиме), почти уподобляется ей: «Бледнеет предутреннее августовское небо. Только самые яркие звезды еще видны на нем. На юго-востоке, над заводом, куда

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича // Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. С. 77.

<sup>2</sup> Там же. С. 83.

<sup>3</sup> Солженицын А.И. В круге первом // Собр. соч.: в 7 т. Т. 1. С. 157.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус // Собр. соч.: в 7 т. Т. 4. С. 373.

нас поведут сейчас – Порцион и Сириус – альфа Малого и Большого Пса. Всё покинуло нас, даже небо заодно с тюремщиками: псы на небе, как и на земле, на сворках у конвоиров»<sup>1</sup>. В некий момент на картину неба могут проецироваться земные события и состояния, тогда на ее природный вид накладываются образы и краски, почерпаемые уже зрительным воображением из дальних источников (здесь: исторических, библейских). «Наше первое тюремное небо – были чёрные клубящиеся тучи и чёрные столбы извержений, это небо Помпеи, небо Судного дня, потому что арестован был не кто-нибудь, а Я – средоточие этого мира»<sup>2</sup>. С изменением ситуации вновь вступает в свои права хранящая первоприродную картину зрительная память, и она дает чистый от наслоений и примесей образ: «Наше последнее тюремное небо было бездонно-высокое, бездонно-ясное, даже к белому от голубого»<sup>3</sup>.

Свет возникает в визуальном поле эпизодически, и с ним не всегда связаны какие-то постоянные художественные функции; чаще всего он просто служит освещению изображаемого. Когда же он исходит от солнца, появляются цветовые пятна и рефлексы, обычно в красном спектре. В «Матрёнинном дворе» такие световые эффекты придают (хотя и ненадолго) вид красоты и радости облику героини и ее дому. Автор создает сложное изображение, в котором постепенно становится более яркой зримая теплая колористика, и она переходит в незримое теплое нравственное чувство. Поначалу в общем темном пространстве комнаты, с кружком слабого света от настольной лампы, рассказчику вдруг видится «полумрак с розовинкой», и лицо Матрёны, обычно желтое, тоже получает такой оттенок; помолодевшими предстают его зрительному воображению даже бревна «изгнивающего дома»<sup>4</sup>. И в завершение этого светоцветового сюжета уже память зрительная включает природный источник: «От красного морозного солнца чуть розовым залилось замороженное окошко сеней, теперь укороченных, – и грел этот отсвет лицо Матрёны. У тех людей всегда лица хороши, кто в ладах с совестью своей»<sup>5</sup>.

Несомненно, в зрительной жизни Солженицына солнце присутствовало неизменно, но в текстах появлялось не часто – и появлялось не только по собственно литературной необходимости включить в повествование изобразительный эпизод с ним, а прежде всего – по импульсу визуальной памяти. Вспыхнуло здесь и сейчас, что в кабинете лубянского следователя «светило золотистое закатное солнце»<sup>6</sup>. Закатное по времени дня, но не прощальное для человека. Вообще солнце знаменует немеркнущий свет, оно активно, проникает в самую глубину существования, где бы, в каком бы положении человек ни находился, пронизывает любые

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ // Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. С. 115.

<sup>2</sup> Там же. С. 376.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Солженицын А.И. Матрёнин двор // Собр. соч.: в 7 т. Т. 3. С. 150.

<sup>5</sup> Там же. С. 134.

<sup>6</sup> Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ // Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. С. 107.

преграды. Так, на этапе «за Рязанью красный солнечный восход с такой силой бил через оконные слепыши “вагон-зака”, что молодой конвоир в коридоре против нашей решётки щурился от солнца»<sup>1</sup>. Отмечу попутно, что это одна из тысяч текстовых фиксаций *документирующей* зрительной памяти Солженицына, она закрепляет жизненную фактичность его опыта, создает визуальную ткань, прочный суровый холст, на котором особенно выразительно лирическое письмо Солженицына. С жесткой точностью воспроизводятся задокументированные зрительной памятью обстановка, фигуры, сцены в Экибастузском лагере – и вдруг через это изображение прорывается не уничтоженное, не подавленное чувство природы в картине вольной степи, как будто эта картина возникла под пером свободного писателя, пришла из литературы иного времени и иной жизни. «Стояла долгая сухая осень, – за весь сентябрь и за половину октября не выпало ни дождика. Утром бывало тихо, потом поднимался ветер, к полудню крепчал, к вечеру стихал опять. Иногда этот ветер был постоянен, – он дул тонко, щемящее и особенно давал чувствовать эту щемящую, ровную степь»<sup>2</sup>. И следом идет стихотворение Солженицына «Каменщик»:

Вот – я каменщик. Как у поэта сложено,  
Я из камня дикого кладу тюрьму<sup>3</sup>.

Апофеоз небесно-солнечной визуальности – в эпизоде прогулки эков на крыше Лубянки. «Воздух настоящий и настоящее небо! <...> Здесь ты видишь не отраженным, не вторичным – само Солнце! само вечно живое Солнце! или его золотистую россыпь через весенние облака <...> Я многое пойму здесь, небо! Я еще исправлю свои ошибки – не перед *ними* – перед тобою, Небо!»<sup>4</sup> В подобных пространственно-световых эпизодах выступает первичный, я бы сказал, психофизический оптимизм Солженицына, возвышающийся над жизненной эмпирией, освещающий ее и иногда получающий рационализирующее оформление.

Кульминационное его выражение возникает в слиянии двух сюжетов: освобождение героя от прежней страшной жизни (он «умер в январе», говорит о *том* себе Олег), переход его в новую «добавочную» жизнь – и весеннее цветение мира вокруг, торжество свечения и цветения. Пространство, в котором разыгрываются эти сюжеты и действуют зрительное восприятие героя и зрительная память писателя, охватывает верх и низ мира. «Небо развертывалось розовым от вставшего где-то солнца <...>. Это было утро творения!»<sup>5</sup> Происходящее в высоте отражается на земле. Поначалу в обыденных подробностях: Олег видит узбека в халате, подпоясанном розовым поясом. Но тут же эта цветовая деталь получает

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ // Собр. соч.: в 7 т. Т. 7. С. 29.

<sup>2</sup> Там же. С. 52.

<sup>3</sup> Там же. С. 53.

<sup>4</sup> Там же. Т. 5. С. 152.

<sup>5</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 373.

в глазах героя сверхобыденное значение: «Олег смотрел на терпеливую спину узбека, на его поясной розовый шарф (забравший в себя всю розовость уже поголубевшего неба)»<sup>1</sup>. И наконец в визуальном фокусе эпизода появляется то, что герой искал и жаждал: «И тогда с балкона чайханы он увидел над соседним закрытым двором прозрачный розовый как бы одуванчик, только метров шесть в диаметре – невесомый воздушный розовый шар»<sup>2</sup>. Кажется, что не принадлежало земной жизни это «сквозистое розовое чудо», и таковым «он дарил его себе – на день творения». Но взгляд вникает и в предметные подробности чуда. «Розовость – это было общее впечатление. Были на урюке бордовые бутоны как свечи, цветки при раскрытии имели поверхность розовую, а, раскрывшись, – просто были белы как на яблоне или вишне. В среднем же получалась немыслимая розовая нежность – и Олег старался в глаза ее всю вобрать, чтобы потом вспоминать долго...»<sup>3</sup>

Формы визуальности у Солженицына точно соответствуют содержанию зрительной памяти и зрительного воображения и получают адекватное текстовое выражение. В основе, конечно, лежит традиционное литературное описание видимого. Но почти всюду, как уже говорилось, оно отмечено личным происхождением. В детали «Одного дня...» явно сказалось тяготение писателя к метафорической образности, соединяющей видимый цвет и незримый дальний смысл его. Он пишет о двух эстонцах, которые «так друг за друга держались, как будто одному без другого воздуха синего не хватало»<sup>4</sup>. Невольно вспоминается строчка Пастернака: «Где воздух синь, как узелок с белем / У выписавшегося из больницы» (Весна (1), 1918).

Неожиданная применительно к такому предмету (печатные буквы) визуальная анимация при чтении известий о войне: «Газеты как переменились, как будто посочнели и запульсировали буквы»<sup>5</sup>, сообщающие о грандиозных и кровавых событиях. По значению и экспрессивности это сопоставимо с подобным образом из «Страшной мести» (1832) Гоголя («Гляди, святые буквы в книге налились кровью»<sup>6</sup>), стихотворениями В.В. Маяковского 1914 года на тему войны, с образом налитых кровью букв в «Заблудившемся трамвае» (1920) Н.С. Гумилева. Нет никакого сомнения, что Солженицын сам видел и запомнил те газетные статьи и не для художественного только эффекта придал им такой вид в восприятии.

Наряду с традиционной литературной изобразительностью, ориентированной на графику, живопись, кинематограф, Солженицын может представить человеческие фигуры обездвиженными и создать своего рода пластический памятник тем, кого видел, – так изображает он артиста

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Раковый корпус. С. 375.

<sup>2</sup> Там же. С. 377.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича. С. 33.

<sup>5</sup> Он же. Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках: в 10 т. М.: Воен. изд-во, 1993. Т. 1. С. 82.

<sup>6</sup> Гоголь Н.В. Страшная месть // Полн. собр. соч.: [в 14 т.] [М.]: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1. С. 277.

Освальда Глазнека с его приемной дочерью: «Я скульптурно запомнил их: как старик притянул к себе девушку за затылок, и она из-под руки, не шевелясь, смотрела на него сострадающе и старалась не плакать»<sup>1</sup>. Они оцепенели перед злом и гибелью, это памятник лагерному отчаянию. Черты статуарности вносятся в портрет великого князя Николая Николаевича, что связано не только и не столько с монументальной значительностью его положения, сколько с недостаточной подвижностью его ума и воли во время встречи с Воротынцевым и на совещании генералов.

Замечательно военное зрение Солженицына, включающее точную зрительную память о местах сражений в Пруссии и зрительное воображение обстоятельств и событий, связанных с действиями армии Самсонова. По масштабности охвата и по воссозданию деталей военное зрение капитана Солженицына, бесспорно, равно военному зрению артиллерийского поручика Толстого.

Одна интересная особенность этого зрения: восприятие топографической карты. И Самсонов, и Воротынцев видят на ней реальную местность: «Среди зелёных площадей леса глубоко синели многие озера, на такой карте ощутимо водополные»<sup>2</sup>. Отмечу последнее слово: «водополные» (вот солженицынская новая морфосемантика), что в отличие от банального, стершегося «полноводные» вызывает представление об изобильной наполненности озер и меняет видение и ощущение местности. Более того, подчеркнуто, что Самсонов «любил крупные карты»<sup>3</sup>, то есть с отображением в одном дюйме одноверстного расстояния. В этом скрыт глубоко лежащий психологический мотив: карта предстает не как схема местности, читаемая в условных знаках, но как рельефно видимое, чувственно воспринимаемое тело ландшафта с его возвышенностями, низинами, растительностью, водами. Человек с такой чувственной визуальностью смотрит на карту как на реальную землю с высоты птичьего полета, он получает наслаждение, обладая плотью земной поверхности и свободой воображаемого движения по ней любыми путями. И «Воротынцев, – пишет Солженицын, – своим воображаемым карандашом»<sup>4</sup> уже начинает переносить на такую карту знаки боевой обстановки.

Таковы некоторые характерные черты визуальности в текстах Солженицына.

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ // Собр. соч. Т. 6. С. 309.

<sup>2</sup> Он же. Красное Колесо. Т. 1. С. 97.

<sup>3</sup> Там же. С. 98.

<sup>4</sup> Там же. С. 104.