

Татьяна Вознесенская

# Лагерный мир Александра Солженицына: тема, жанр, смысл

**Л**агерная тема исследуется Солженицыным на уровне разных жанров — рассказа, документального повествования большого объема («художественное исследование» — по определению самого писателя), драматического произведения и киносценария — и занимает в его творчестве особенно значимое место, открывая его перед читателем «Одним днём Ивана Денисовича» и помещая в центр «Архипелаг ГУЛАГ». Это место определяется тем, что лагерь оказывается наиболее емким символом русской жизни послереволюционного периода.

При единстве темы разные жанры, являясь особыми способами осмысления жизни, требуют разного отбора материала, создают разный тип конфликтности, разнятся возможностями выражения авторской позиции.

«Архипелаг ГУЛАГ», со всей необычностью его художественной формы, оказывается характернейшим выражением Солженицына — художника и человека, отказывающегося принимать традиционные классификации и деления как в литературе, так и в жизни. Его «художественное исследование», с современной точки зрения принадлежащее публицистике, если смотреть на него из других, более древних культур, скажем, античности, включающей в художественный круг историческое повествование, ораторскую прозу, эстетические и философские труды, — конечно, литература, художественность, которая в своей нерасчлененности соответствует глобальности поставленной задачи.

«Архипелаг...» дал возможность решить две необходимые для Солженицына задачи — полноту объема, которая выражается и в стремлении к многосторонности исследования лагерной жизни (всё), и в многочисленности участников (все), и максимально прямое выражение авторской позиции, непосредственное звучание собственного голоса.

Обращение Солженицына к драматической форме («Республика труда», входящая в драматическую

трилогию «1945 год» как третья часть) кажется совершенно естественным именно из-за того, что пьеса, в идеале требующая воплощения на сцене, которая ограничивает размерами сценической площадки изображенный мир, по самой своей природе тяготеет к видению этого мира как некоей целостности (название шекспировского театра «Глобус» прямо указывает на это). Непосредственное и сильное эмоциональное воздействие театра на зрителя тоже служит аргументом в выборе формы. Но с другой стороны, изображение мира, в котором человек ограничен в проявлении своей личностной активности, противоречит самой природе драматического сюжета, основанного на свободном действии-выборе. Видимо, именно это, а не та неискусственность новичка, незнакомого со столичной театральной практикой, о которой говорит сам Солженицын в книге «Бодался телёнок с дубом», привела к художественной неудаче.

Лишь один поворот лагерной темы изначально насыщен драматизмом (конфликтностью, проявляемой через действие), и это — попытка обретения свободы. Мотивы жизни, смерти, верности, предательства, любви, возмездия требуют драматической реализации, грубая же и нечеловеческая сила давления и уничижения («танк» — одновременно как реальный образ и как емкий символ этой силы) ярче всего воплощается средствами эпической изобразительности. Отсюда — сценарная форма трагедии «Знают истину танки!». вернее, не просто сценарий как первая ступенька к осуществлению законченного произведения — фильма, а уже законченное литературное произведение, где применение двух экранов или монтажный стык, оговоренный автором в самом начале, есть не более чем обнажение эпического приема переключения (пространственного, временного или эмоционального). Любое обнажение приема стимулирует сознательность восприятия читателя/зрителя, в данном случае либо усилением выразительности единого действия с помощью монтажного деления его на элементы (в сценах убийства стукачей смена крупных кадров: грудь — рука, взмахивающая ножом — удар), либо созданием системы контрастов — от контраста времени и места (ресторанный оркестр в начальных сценах обрамления, настоящее время — лагерный оркестр, возвращающий в прошлое), контраста обитателей этих двух миров (чистая ресторанный публика — грязные лагерные зеки) до контраста лжи и правды, данного зримо (политрук рассказывает солдатам ужасы о чудовищах, вредителях и антисоветчиках — ботанике Меженинове, Мантрове и Федотове, — а в темном нижнем углу экрана одновременно вспыхивает уменьшенный кадр с мирно штопающим носок ботаником, со светлыми лицами мальчиков).

Кажется, не может быть ничего более противоположного в решении лагерной темы, чем этот сценарий и «Один день Ивана Денисовича». Отметим лишь некоторые, самые заметные случаи, противоположные в отборе событий (гибель заваленных землей заключенных; неудавшийся побег; подкоп; убийства стукачей; убийство стукачами Гавронского; штурм тюрьмы; освобождение женского барака; танковая атака; рас-

стрел оставшихся в живых) — событий, исключительных в сценарии, а в рассказе рутинно-обыденных: здесь даже то небольшое, что может выделить день из ряда обыкновенных (освобождение от работ по болезни или карцер за проступок), дано лишь как возможное (в одном случае желанное, в другом — страшное), но не осуществленное.

Другая важная проблема, которую здесь лишь наметим, — проблема авторского голоса. Если в «Одном дне...» голос автора, отделенный от голоса героя, появляется лишь несколько раз (знаком, указывающим на присутствие авторской точки зрения служит многоточие, которое в начале абзаца вводит голос автора, и оно же в начале одного из следующих абзацев возвращает нас к точке зрения героя): в рассказе о Коле Вдовушкине, занимающемся «непостижимой» для Шухова литературной работой, или о Цезаре, который курит, «чтобы возбудить в себе сильную мысль и дать ей найти что-то», — и каждый раз это выход за пределы понимания или осведомленности героя. При этом конфликта точек зрения автора и героя нет. Это особенно заметно в авторском отступлении об обедавшем кавторанге: «Он недавно был в лагере, недавно на общих работах. Такие минуты, как сейчас, были (он не знал этого) особо важными для него минутами, превращавшими его из властного звонкого морского офицера в малоподвижного осмотрительного ээка, только этой малоподвижностью и могущего перемочь отвёрстанные ему двадцать пять лет тюрьмы», сменяющемся обычной несобственно-прямой речью: «А по Шухову, правильно, что капитану отдали. Придёт пора, и капитан жить научится, а пока не умеет». Авторское побочное замечание о Буйновском: «Он не знал этого...» — противопоставляет капитана одновременно общему знанию и автора, и Шухова.

В сценарии авторский голос имеет иную функцию. Здесь важно не совмещение или, напротив, различие видения-знания автора и героев (в «фильме» автор как бы видит-рассказывает все происходящее перед ним), а общая точка зрения автора и условного зрителя. Поэтому автор вглядывается в картину, как вглядывается в нее сидящий в зале, подбирает более точные слова, уясняет дело для себя и нас: «И вдруг из крайнего ряда — здоровенный парнюга с глупым лицом — нет, с лицом затравленным! — нет, с обезумевшим от ужаса! <...>». Под дулами автоматов люди падают на дорогу: «может, и убило кого?» — незнание и напряженное ожидание объединяют повествователя и читателя. И общей становится фольклорно-песенная тональность переживания: «Как ветер кладёт хлеба — так положило волной заключённых. В пыль! на дорогу! (может, и убило кого?) Все лежат!»

Но если важно установить общее авторско-читательское поле эмоционального напряжения, то еще более важно увидеть то, что происходит, как с тобой, вернее, с нами происходящее: «<...> Летят мотоциклы. Их восемь. Сзади каждого — автоматчик. Все на нас! <...> Разъезжаются вправо и влево, чтоб охватить нас кольцом.

Бьют. *Здесь, в зрительном зале, бьют!*» (курсив мой. — Т. В.).

То, что трагедия, по самому классическому устройству своему как будто удаленная от обычной жизни (персонажи — герои мифов и истории, цари и принцы, религиозные подвижники и великие преступники; события — гибельные и исключительные), имеет самое непосредственное отношение к жизни каждого, знали и родоначальники жанра, греки. В знаменитом четвертом стасиме софокловского «Царя Эдипа», после того как открылась перед героем и хором страшная истина его жизни и еще раз вспомнились преступления — убийство отца, совокупление с матерью, — каких не делал *никогда никто*, — хор поет об *общей доле* людей:

*Люди, люди! О смертный род!*

*Жизнь земная, увя, тщиета!*

<...>

*О злосчастный Эдип! Твой рок*

*Нынче уразумеет, скажу:*

*Нет на свете счастливых.*

(Пер. С. Шервинского)

Совмещение «там» и «тогда» и «здесь» и «сейчас», «лагерь» и «зрительный зал» — найденный Солженицыным способ выразить общую судьбу тех, кто пережил лагерную трагедию, и тех, кто был от этого избавлен. Избавлен, но не освобожден от причастности к ней.

В «Одном дне Ивана Денисовича» невозможно представить ничего подобного. Повествование здесь безадресное, в нем нет и не может быть прямого обращения вовне. Тип повествования, замкнутый сознанием героя, адекватен создаваемой в рассказе картине мира. Образ лагеря, самой реальностью заданный как воплощение максимальной пространственной замкнутости и отгороженности от большого мира, осуществляется в рассказе в такой же замкнутой временной структуре одного дня. Ошеломляющая правдивость, о которой говорит каждый пишущий об этом шедевре Солженицына, задается не только на уровне высказываний или событий, но и на самой глубине произведения — на уровне хронотопа.

Пространство и время этого мира проявляют свою особенность в контрастном сопоставлении с другим или другими мирами. Так, главные свойства лагерного пространства — его отгороженность, закрытость и обозримость (стоящий на вышке часовой видит все) противопоставляют открытости и беспредельности природного пространства — степи. Внутри свои единицы закрытого пространства — барак, лагерь, рабочие объекты. Самая характерная черта лагерного пространства — заграждение (с постоянными деталями его устройства: сплошной забор — заостренные столбы с фонарями, двойные ворота, проволока, ближние и дальние вышки — мы встречаемся и здесь, и в пьесе, и в сценарии); и потому при освоении нового объекта «прежде чем что там делать, надо ямы копать, столбы ставить и колючую проволоку от себя самих натягивать — чтоб не убежать». Структура этой фразы точно воспроизводит порядок и значение образа пространства: сначала мир описывается как закрытый, потом — как несвободный, причем именно на

вторую часть (не зря выделяемую интонационно) падает основное ударение. Перед нами возникает, казалось бы, четкая оппозиция лагерного мира с набором присущих ему признаков (закрытый, обозримый, несвободный) и мира внешнего с его признаками открытости, беспредельности и — следовательно — свободы. Эта противоположность оформлена на речевом уровне в назывании лагеря «зоной», а большого мира «волей». Но на деле подобной симметрии нет. «Свистит над голой степью ветер — летом суховеяный, зимой морозный. Отроду в степи той ничего не росло, а меж проволоками четырьмя — и подавно». Степь (в русской культуре образ-символ воли, усиленный столь же традиционным и то же означающим образом ветра) оказывается приравнена к несвободному, заключенному пространству зоны: и здесь и там этой жизни нет — «отроду ничего не росло». Оппозиция снимается и в случае, когда большой, внешний мир наделяется свойствами лагерного: «Из рассказов вольных шоферов и экскаваторшиков видит Шухов, что прямую дорогу людям загородили <...>». И напротив, лагерный мир неожиданно обретает чужие и парадоксальные свойства: «Чем в каторжном лагере хорошо — свободы здесь *от луза*». Речь здесь идет о свободе слова — праве, которое перестает быть общественно-политической абстракцией и становится естественной необходимостью для человека говорить как хочет и что хочет, свободно и беззапретно: «А в комнате орут:

— Пожалее-ет вас батька усатый! Он брату родному не поверит, не то что вам, лопухам!»

Слова, немислимые на «воле».

Большой советский мир проявляет новые свойства — он лжив и жесток. Он создает миф о себе как о царстве свободы и изобилия и за посягательство на этот миф беспощадно карает: «В усть-ижменском <лагере> скажешь шепотком, что на воле спичек нет, тебя садят, новую десятку клепают». В малом мире лагеря больше жестокости, меньше лжи, и сама ложь здесь иная — не политически абстрактная, а человечески понятная, связанная с противостоянием и ненавистью внутри лагеря, с одной стороны, лагерного народа, заключенных, с другой — всех, кто над ними, от начальника лагеря до солдат-конвоиров. Главная ложь приговоров и показаний («Считается по делу, что Шухов за измену родине сел») осталась там, за порогом лагеря, и здесь начальству как будто нет в ней нужды, но характерно, что заключенные чувствуют, что все здесь устроено на лжи и что эта ложь направлена против них. Врет термометр, недодавая градусов, которые могли бы освободить их от работы: « — Да он неправильный, всегда брешет, — сказал кто-то. — Разве правильный в зоне повесят?» И собственная ложь зеков — необходимая часть выживания: пайка, спрятанная Шуховым в матрас, сворованные им за обедом две лишние миски, взятки, которые несет бригадир нарядчику, чтобы бригаде досталось место работы получше, показуха вместо работы для начальства — все это оформляется в твердое заключение: «А иначе бы давно все подохло, дело известное».

Другие свойства лагерного мира обнаруживаются во второй составляющей хронотоп характеристике —

характеристике времени. Важность ее задела и в самом названии рассказа, и в композиционной симметрии начала и конца — самая первая фраза: «В пять часов утра <...>» — точное определение начала дня и — одновременно — повествования. А в последней: «Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый» — совпадают конец дня и собственно рассказа. Но эта фраза не совсем последняя, она последняя в сюжетно-событийном ряду. Финальный же абзац, отделенный двумя пустыми строками, структурно воссоздает образ времени, заданный в рассказе. Финал делится на две части: первая: «Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три» — как будто воплощает непредставимую абстракцию срока «десять лет», переводя ее в настолько же житейски непредставимое для человека количество единиц; вторая: «Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...» — уважительное выделение трех дней (такой малости по сравнению с тысячами!) определяет отношение к дню как концентрации целой жизни.

Антитеза «время абстрактное — время реально-человеческое» не единственная; частично совпадает с ней еще более важная оппозиция «чужое — свое». «Свое» время обладает чувственной конкретностью — сезонностью («<...> сидеть Шухову ещё немало, зиму-лето да зиму-лето») или определенностью дневного распорядка — подъем, развод, обед, отбой. Точное время, измеряемое часами, — голая абстракция: «Никто из зеков никогда в глаза часов не видит, да и к чему они, часы?», и потому недостоверно; фактическая точность подвергается сомнению как слух: «Всё же *говорят*, что проверка вечерняя бывает в девять. <...> А в пять часов, *толкуют*, подъём» (курсив мой. — Т.В.). Максимальное выражение не своего времени — «срок». Он измеряется абстрактными, не зависящими от дела осужденного «десятками» («Это полоса была раньше такая счастливая: всем под гребенку десять давали. А с сорок девятого такая полоса пошла — всем по двадцать пять, невзирая»), в отличие от времени, измеряемого моментами, минутами, часами, днями, сезонами; «срок» неподвластен основному закону времени — течению, движению: «Сколь раз Шухов замечал: дни в лагере катятся — не оглянешься. А срок сам — ничуть не идёт, не убавляется его вовсе».

Оппозиция «своего — чужого» одна из основных в рассказе. Она может быть и пространственной (для Ивана Денисовича «свое» пространство — это прежде всего то место в бараке, где располагается его 104-я бригада; в санчасти он садится на самый краешек стула, «показывая невольно, что санчасть ему чужая»), и пространственно-временной: прошлое и родной дом — целостность его жизни — невозвратно отдалены и отчуждены от него. Сейчас писать домой — «что в омут дремучий камешки кидать. Что упало, что кануло — тому отзыва нет». Препятствие домашнее пространство перестает быть родным, оно осознается как странное, сказочное — как жизнь тех крестьян-красилей, о которых рассказывает в письме жена: «ездят по всей стране и даже в самолётах летают <...>, а деньги гребут тысячами многими, и везде ковры малюют».

Дом — необходимая для человека данность — это

не «там и тогда», а «здесь и сейчас», и потому домом становится лагерный барак — после работы на морозе расстегивать одежду для обыска не страшно:

«<...> домой идем.

Так и говорят все — «домой».

О другом доме за день и вспомнить некогда».

Как понятие «дом» ведет за собой понятие «семья» (семьей называет бригаду Иван Денисович), так пространственно-временная антитеза «свое — чужое» естественно становится антитезой внутри мира людей. Она задается на нескольких уровнях. Во-первых, это наиболее предсказуемая оппозиция зеков и тех, кто отрешен распоряжаться их жизнью, — от начальника лагеря до надзирателей, охранников и конвоиров (иерархия не слишком важна — для зеков любой из них «гражданин начальник»). Противостояние этих миров, социально-политических по своей природе, усилено тем, что дано на уровне природно-биологическом. Не могут быть случайными постоянные сравнения охранников с волками и собаками: лейтенант Волковой («Бог шельму метит», — скажет Иван Денисович) «иначе, как волк <...>, не сморит», надзиратели «зарьялись, кинулись как звери», «только и высматривай, чтоб на горло тебе не кинулись», «вот собаки, опять считать!» — о них же, «да драть тебя в лоб, что ты гавкаешь?» — о начальнике караула.

Зеки же — беззащитное стадо. Их пересчитывают по головам:

«<...> хоть спереди смотри: пять голов, пять спин, десять ног»; «— Стой! — шумит вахтер. — Как баранов стадо. Разберись по пять!»; хлопещ Гопчик — «телёнок ласковый», «тонюсенький у него голосочек, как у козлёнка»; кавторанг Буйновский «припёр носилки, как мерин добрый».

Эта оппозиция волков и овец легко накладывается в нашем сознании на привычное басенно-аллегорическое противопоставление силы и беззащитности («Волк и ягненок»), или, как у Островского, расчетливой хитрости и простодушия, но здесь важнее другой, более древний и более общий смысловой пласт — связанная с образом овцы символика жертвы. Для лагерной темы, общий сюжет которой — жизнь в царстве нежизни и возможность (Солженицын) либо невозможность (Шаламов) для человека в этой нежизни спастись, сама амбивалентность символа жертвы, соединяющего в себе противоположные смыслы смерти и жизни, гибели и спасения, оказывается необычайно емкой. Содержательная ценность оппозиции заключена в ее связанности с проблемой нравственного выбора: принять ли для себя «закон волков», зависит от человека, и тот, кто принимает его, обретает свойства прислуживающих волчьему племени собак или шакалов (Дэр, «десятник из зеков, сволочь хорошая, своего брата зека хуже собак гоняет», заключенный, заведующий столовой, вместе с надзирателем расшвыривающий людей, определяется единым с надзирателем словом: «Без надзирателей управляют, полканы»).

Зеки превращаются в волков и собак не только когда подчиняются лагерному закону выживания сильных («Кто кого сможет, тот того и глохнет»), не только когда, предавая своих, прислуживаются к лагерному начальству, но и когда отказываются от своей лично-

сти, становясь толпой, — это самый трудный для человека случай, и никто не гарантирован здесь от превращения. Так, в разъяренную толпу, готовую убить виновного — заснувшего молдаванина, проспавшего проверку, — превращаются ждущие на морозе пересчета зеки: «Сейчас он <Шухов> зяб со всеми, и лютел со всеми, и ещё бы, кажется, полчаса подержи их этот молдован, да отдал бы его конвой толпе — разодрали б, как волки телёнка!» (для молдаванина — жертвы — остается прежнее имя «телёнок»). Вопль, которым толпа встречает молдаванина — волчий вой:

«— А-а-а! — завопили зеки! — У-у-у!»

Другая система отношений — между заключенными. С одной стороны, это иерархия, и лагерная терминология — «придурки», «шестёрки», «одоходяги» — ясно определяет место каждого разряда. «Снаружи бригада вся в одних чёрных бушлатах и в номерах одинаковых, а внутри шибко неравно — ступеньками идёт. Буйновского не посадишь с миской сидеть, а и Шухов не всякую работу возьмёт, есть пониже». Антитеза «свое — чужое» оказывается в этом случае оппозицией верха и низа в лагерном социуме («Очень спешил Шухов и всё же ответил прилично (помбригадир — тоже начальство, от него даже больше зависит, чем от начальника лагеря)»; фельдшера Колю Вдовушкина он называет Николаем Семёнычем и снимает шапку, «как перед начальством»).

Другой случай — выделение стукачей, которые противопоставлены *всем* лагерникам как *не совсем люди*, как некие отдельные органы — функции, без которых не может обойтись начальство. Нет доносителей — нет возможности видеть и слышать, что происходит среди людей. «Нам выкололи гла-за! Нам отрезали у-ши!» — кричит лейтенант Бекеч в сценарии, точными словами объясняя, что же такое стукачи.

И, наконец, третий и, возможно, наиболее трагически-важный для Солженицына случай внутренней оппозиции — противопоставление народа и интеллигенции. Эта проблема, кардинальная для всего девятнадцатого века — от Грибоедова до Чехова, отнюдь не снимается в веке двадцатом, но мало кто ставил ее с такой остротой, как Солженицын. Его угол зрения — вина той части интеллигенции, которой народ *не виден*. Говоря о страшном потоке арестов крестьян в 1929-1930 гг., который почти не заметила либеральная советская интеллигенция шестидесятых, сосредоточившаяся на сталинском терроре 1934-1937 гг. — на уничтожении *своих*, он как приговор произносит: «А между тем не было у Сталина (и у нас с вами) преступления тяжелей». <sup>1</sup> В «Одном дне...» Шухов видит интеллигентов («москвичей») как чужой народ: «И лопочут быстро-быстро, кто больше слов скажет. И когда так лопочут, так редко русские слова попадают, слушать их — всё равно как латышей или румын». Точно так же больше века назад Грибоедов говорил о дворянах и крестьянах как о разных народах: «Если бы каким-нибудь случаем сюда занесен был иностранец <...> он, конечно бы, заключил из резкой противоположности нравов, что у нас господа и крестьяне происходят от двух различных племен, которые не успели еще перемешаться обычаями и нравами». <sup>2</sup> Резкость оппозиции особенно чувствуется потому, что традици-

онное национальное отчуждение у Солженицына практически снято: общность судьбы ведет к человеческой близости, и Ивану Денисовичу понятны и латыш Кильдигс, и эстонцы, и западный украинец Павло. Человеческое братство создается не вопреки, а скорее благодаря национальной отмеченности, которая дает полноту и яркость большой жизни. И еще один мотив (правда, максимально реализованный лишь в сценарии) — мотив возмездия — требует разнационального соединения людей: в «Танках» неофициальный трибунал, осуждающий на смерть стукачей, это кавказец Магомет, литовец Антонас, украинец Богдан, русский Климов.

«Образованный разговор» — спор об Эйзенштейне между Цезарем и стариком каторжанином X-123 (его слышит Шухов, принесший Цезарю кашу) — моделирует двойную оппозицию. Во-первых, внутри интеллигенции: эстет-формалист Цезарь, формула которого «искусство — это не *что*, а *как*», противопоставлен стороннику этического осмысления искусства X-123, для которого «к чёртовой матери ваше «как», если оно добрых чувств во мне не пробудит!», а «Иван Грозный» есть «гнуснейшая политическая идея — оправдание единоличной тираннии», и, во-вторых, оппозиция интеллигенции — народа, и в ней Цезарь и X-123 *равно* противопоставлены Ивану Денисовичу. На малом пространстве эпизода — всего страница книжного текста — Солженицын трижды показывает — Цезарь не замечает Ивана Денисовича: «Цезарь трубку курит, у стола своего развалясь. К Шухову он спиной, не видит. <...> Цезарь оборотился, руку протянул за кашей, на Шухова и не посмотрел, будто каша сама приехала по воздуху <...> <...> Цезарь совсем об нём не помнил, что он тут, за спиной». Но и «добрые чувства» старого каторжанина направлены только на своих — на память «трёх поколений русской интеллигенции», и Иван Денисович ему незаметен.

Это непростительная слепота. Иван Денисович в рассказе Солженицына не просто главный герой — он обладает высшей авторитетностью повествователя, хотя по скромности своей вовсе не претендует на эту роль. Основной повествовательный прием, от которого писатель отказывается ради авторской речи всего несколько раз, и очень ненадолго, — несобственно-прямая речь заставляет нас видеть изображаемый мир прежде всего глазами Шухова и понимать этот мир через его сознание. И потому центральная проблема рассказа, совпадающая с проблематикой всей новой (с начала XIX века) русской литературы, — обретение свободы — приходит к нам через проблему, которая осознается Иваном Денисовичем как главная для его жизни в лагере, — выживание.

Простейшая формула выживания: «свое» время + еда. Это мир, где «двести грамм жизнью правят», где черпак шей после работы занимает высшее место в иерархии ценностей («Этот черпак для него сейчас дороже воли, дороже жизни всей прошлой и всей будущей жизни»), где об ужине говорится: «Вот он миг короткий, для которого и живёт ээк!» Пайка, спрятанная около сердца, символична. Время измеряется едой: «Самое сытное время лагернику — июнь: всякий онош кончается, и заменяют крупой. Самое худое время — июль: крапиву в

котёл секут». Отношение к еде как к сверхценной идее, способность целиком сосредоточиться на ней определяют возможность выживания. «Кашу ест ртом бесчувственным, она ему не впрок», — говорится о старом интеллигенте-каторжанине. Шухов именно *чувствует* каждую ложку, каждый проглоченный кусок. Рассказ полон сведений о том, что такое магара, чем ценен овес, как спрятать пайку, как корочкой выедать кашу, в чем польза плохих жиров.

Жизнь — высшая ценность, человеческий долг — спасение себя, и потому перестает действовать традиционная система запретов и ограничений: сворованные Шуховым миски каши — не преступление, а заслуга, зековская лихость, Голчик свои посылки по ночам в одиночку ест — и здесь это норма, «правильный будет лагерник».

Поразительно другое: нравственные границы хоть и изменяются, но продолжают существовать, и более того — служат гарантией человеческого спасения. Критерий прост: нельзя изменять — ни другим (как стукачи, сберегающие себя «на чужой крови»), ни себе.

Неизживаемость нравственных привычек, будь то неспособность Шухова «шкалить» и давать взятки или «выкanye» и обращение «по отчеству», от которого не могут отучить западных украинцев, — оказывается не внешней, легко смываемой условиями существования, а внутренней, природной устойчивостью человека. Эта устойчивость определяет меру человеческого достоинства как внутренней свободы в ситуации максимального внешнего отсутствия ее. И чуть ли не единственным средством, помогающим осуществить эту свободу и — следовательно — позволяющим человеку выжить, оказывается работа, труд. «<...> так *устроен* (курсив мой. — Т.В.) Шухов по-дурацкому, и никак его отучить не могут: всякую вещь и труд всякий жалеет он, чтоб зря не гинули». Работа определяет людей: Буйновский, Фетюков, баптист Алешка оцениваются по тому, какие они в общем труде. Работа спасает от болезни: «Теперь, когда Шухову дали работу, вроде и ломать перестало». Работа превращает «казённое» время в «своё»: «Что, гадство, день рабочий такой короткий?» Работа разрушает иерархию: «<...> сейчас работой своей он с бригадиром сравнялся». И главное, она уничтожает страх: «<...> Шухов, хоть там его сейчас конвой псами триви, отбежал по площадке назад, глянул».

Свобода, измеренная не высотой человеческого подвига («Знают истину танки!»), а простотой ежедневной рутины, с тем большей убедительностью осмысливается как естественная жизненная необходимость.

Так в рассказе об одном дне жизни советского лагерника совершенно естественно смыкаются две большие темы русской классической литературы — искание свободы и святость народного труда.

## Примечания

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М., 1990. — Архипелаг ГУЛаг. С.27.

<sup>2</sup> Грибоедов А.С. Сочинения. М., 1988. С.383-384.

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