

ISSN 0130-7673

НОВЫЙ МИР

НОВЫЙ МИР

1992

3

1992

НОВЫЙ МИР

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ И ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ

Издается с января 1925 г.

№ 3 (803)

Март, 1992 г.

УЧРЕДИТЕЛИ: ТРУДОВОЙ КОЛЛЕКТИВ РЕДАКЦИИ, ЛИТЕРАТУРНЫЙ
ФОНД СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР, ЦЕНТР «НОВЫЙ МИР»

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
ТАТЬЯНА БЕК — Предварительные итоги, стихи	3
ВИКТОР АСТАФЬЕВ — Вечерние раздумья. Заключительная глава книги «Последний поклон». Окончание	6
ВЛАДИМИР ДОМОГАЦКИЙ — Кладовка. Попытка консервации. Публикация и предисловие С. Домогацкой	31
МИХАИЛ ЛАПТЕВ — Четыре стихотворения	102
НИКОЛАЙ КОНОНОВ — В трезвом уме, короткий роман	104
АРМАНДО ВАЛЬЯДАРЕС — С надеждой в сердце... Главы из книги. Окончание. Перевела с испанского Е. Богуш	133

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

АЛЕКСАНДР СОПРОВСКИЙ — Пристанище ветхой свободы. Сти- хи, эссеистика. Публикация Татьяны Сопровской-Полетаевой. Предисловие Бахыта Кенжеева. Послесловие Якова Кротова	182
---	-----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Д. Д. ШОСТАКОВИЧ О РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ И ХОРЕ ИМЕНИ ПЯТНИЦКОГО. Публикация и предисловие Л. Лебе- динского	208
---	-----

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Предварительные итоги XX века

В. ПЕРЦОВСКИЙ — Сквозь революцию как состояние души. Замет- ки о советской литературной истории	216
ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО — Левой! Левой! Левой!.. Метаморфозы революционной культуры	228

(См. на обороте)

СОДЕРЖАНИЕ (окончание)

	Стр.
КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ	
<i>Литература и искусство</i>	
Сергей Костырко. На полпути к «частному лицу». Марина Новикова. При свете совести.	241
ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ	
ВИКТОР ЖИВОВ — Как вращается «Красное Колесо»	246
В. ПРОСКУРИНА — Темный лик В. В. Розанова	250
КОРОТКО О КНИГАХ:	
К. Постоутенко. — I. С. Н. Дурьлин. В своем углу (из старых тетрадей). II. Н. О. Лосский. История русской философии. III. Максимилиан Волошин. Автобиографическая проза. Дневники	252
РУССКАЯ КНИГА ЗА РУБЕЖОМ	255

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

ЛИДИЯ ГИНЗБУРГ. Дневник 20—30-х годов. Неопубликованные страницы.

СЕРГЕЙ ЗАЛЫГИН. Как-нибудь. Рассказ.

БОРИС ЗУБАКИН. Стихи и письма. Публикация А. Немировского.

ЮРИЙ КРАСАВИН. Валенки. Послевоенная повесть.

ГРИГОРИЙ КРУЖКОВ. «Как бы резвяся и играя...». Заметки о Пастернаке.

ВИЙВИ ЛУЙК. Красота истории. Роман. Перевела с эстонского Е. Каллонен.

ИВАН ОГАНОВ. Опустел наш сад. Народный балаган.

НАТАЛИ САРРОТ. Дар речи. Перевела с французского И. Кузнецова.

СЛЕДСТВЕННОЕ ДЕЛО КРУЖКА «ВОСКРЕСЕНИЕ» (20-е годы: М. Бахтин, Л. Пумпянский, А. Меер).

АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН. Наши плюралисты.

ПИТИРИМ СОРОКИН. Современное состояние России. Вступительное слово В. Шубкина. Подготовка текста, послесловие и примечания В. Сапова.

СЕРГЕЙ ТОЛСТОЙ. Отец. Главы из автобиографической книги «Осужденный жить».

РОБЕРТ ПЕНН УОРРЕН. Пещера. Роман. Перевела с английского И. Сумарокова.

АФАНАСИЙ ФЕТ. Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство. Вступительное слово С. Залыгина. Подготовка текста и послесловие Г. Аслановой.

ДОРА ШТУРМАН. Они — ведали.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ «НОВОГО МИРА» ЗА РУБЕЖОМ

Все права на проведение подписки на журнал во всех странах (кроме территории бывшего СССР) принадлежат германской фирме «A. NEIMANIS». По всем вопросам, связанным с подпиской и распространением журнала за рубежом, следует обращаться по адресу:

A. Neimanis Buchvertrieb & Verlag Hans-Sachs-Str. 10, 8000 München 5, Germany. Tel. 089/26 30 76, fax 26 30 77.

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

КАК ВРАЩАЕТСЯ «КРАСНОЕ КОЛЕСО»

Возвращение Солженицына русскому читателю — почти в полном объеме и со всем тем новым, что было написано в американском далеке, — не может не провоцировать ответную реакцию, тем более при том синтезе художнического видения и публицистической злободневности, которые сами по себе образуют отдельную струю в русском культурном сознании. Реакция не заставила себя ждать, в частности реакция раздражения и неприятия, вполне естественная и закономерная, когда речь идет о крупном и оригинальном явлении. Внутреннее качество подобной негативной реакции может быть очень разным и заслуживает особого социологического исследования. Очевидно по крайней мере, что определенная часть советского литературного истеблишмента, после многих лет испуганного молчания радостно исповедующая западнический либерализм, восприняла слово и мысль Солженицына как непосредственную угрозу. Невысокий интеллектуальный уровень вызванных этой душевной травмой ответов делает невозможной полемику, но заслуживает хотя бы беглого анализа. Показательна в этом плане статья В. Воздвиженского в «Огоньке» (№ 47, 48 за 1991 год).

Что же так непереносимо для автора в Солженицыне? Оказывается, это целый конгломерат характеристик, которым приписано внутреннее единство и которые включают христианство, недоверие к западной массовой культуре и к возможности прямого воспроизведения западных политических моделей в современных русских условиях, нравственный ригоризм, художественный метод, отношение к коллегам и т. д. В чем состоит единство этих характеристик кроме того, что все они равно не по душе автору, В. Воздвиженский внятно не объясняет, заменяя логические обоснования эмоциональным накалом своего недовольства. Видимо, в основе солженицынских прегрешений лежит христианство. У христианства В. Воздвиженский обнаруживает главную слабость, которая состоит в «идее о несовершенстве и ничтожестве человеческой природы, нуждающейся в покровительстве верховного существа». При явном богословском невежестве автор мог бы быть поскромнее в оценке христианского учения, утверждающего все же онтологическое совершенство человеческой природы (образ и подобие Божие), без чего невозможно помыслить о соединении Божественной и человеческой природы во Христе. Но отвлекаясь от этих общих материй, поскольку прямого отношения к Солженицыну они не имеют.

Следующее обвинение вытекает из предыдущего. Солженицын, будучи христианином, презирает человека, его обыденную жизнь, простое человеческое счастье и т. д. Поэтому он и героев своих описывает «только в страдании, под смертным давлением обстоятельств», а жизни, «которой «просто» живут люди», изобразить не хочет. Этот недостаток, который, впрочем, как нетрудно убедиться, Солженицын делит с доброй половиной мировой литературы (с Эсхилом и Шекспиром, со Стендалем и Достоевским, с Кафкой и Генри Миллером), важен не столько сам по себе, сколько как симптом. Из этого источника и идет, дескать, неприязненное отношение Солженицына к западной цивилизации, которая стремится создать «простое» благополучие человека и тем самым от «смертного давления обстоятельств» по возможности его избавить.

Как-то во всем этом сумбурном рассуждении выпадает тот бесспорный факт, что и западная цивилизация, и парламентская демократия как ее составляющая развились именно в рамках христианской культуры и несмотря на ее «главную слабость». Упрощается до пародийной простоты и сложное отношение Солженицына к этой социальной модели, отнюдь не однозначно негативное, но лишь акцентирующее отдельные изъяны, что, как известно, свойственно делать и западным интеллектуалам. И вовсе исчезает различие между убеждением в порочности модели и сомнениями в приложимости ее к данной конкретной ситуации — в нашем случае к России в начале посткоммунистического периода. И совсем неясным оказывается, почему о социальных аспектах христианства и ущербности гуманизма нужно спорить с Солженицыным — не богословом, не философом, не историком культуры, — а не с,

например, целой плеядой русских философов — Флоренским, Карсавиным, Булгаковым, у которых есть и развернутые обоснования, и большой материал, и отсутствие не подходящей к теме публицистичности (а не нравятся русские философы, можно эти же идеи найти и у западных).

Очевидно, что со столь непродуманными тезисами полемизировать непродуктивно, и можно было бы вовсе не замечать подобных выступлений в надежде на здравый смысл читателей, если бы не один частный момент, который все же заслуживает внимания. Он заслуживает внимания как раз потому, что с интеллектуальным кругозором автора прямо не связан, а непосредственно отражает читательское восприятие. Речь идет об определении «художественного метода» Солженицына, в частности «художественного метода» «Красного Колеса». В. Воздвиженский называет его социальным реализмом и отождествляет с литературным направлением К. Федина, А. Бека и ряда других второстепенных авторов. Что такое «социальный реализм», остается не вполне ясно, потому что трудно представить себе какой-то «несоциальный» реализм (что бы это могло быть? — «реализм индивидуала» в «Поминках по Финнегану» Джойса или в «Превращении» Кафки?), но восприятие литературного инструментария Солженицына как косной традиционности здесь налицо, и над этим стоит задуматься. Очевидно, что подобное восприятие не носит само по себе полемического характера. Об этом свидетельствует, в частности, статья Б. Хазанова «Сломанная стрела» («Литературная газета», 1991, № 46), написанная на совсем ином интеллектуальном уровне, но усваивающая Солженицыну тот же литературный традиционализм.

Б. Хазанов аргументирует свою точку зрения, и с этими аргументами можно спорить. Основным его доводом является характер времени в «Красном Колесе», которое он определяет как линейное механистическое время обыденного сознания, противопоставляя его внутреннему нелинейному времени литературы модернизма, прежде всего джойсовского «Улисса». С этим немодернистским временем оказывается связанной и «общая установка на правду» (то есть какая-то разновидность реализма), и монофоничность эпопеи, превращающейся в многотомную иллюстрацию исторической концепции автора. Мне представляется, что такое понимание «Красного Колеса» совершенно неравномерно и основано на привычке к экстраполяции литературного прецедента — в данном случае в первую очередь «Войны и мира» Толстого. Подчеркну сразу же, что речь не идет об оценке качества романа, о его литературных достоинствах и недостатках. Как почти в каждом большом романе, в «Красном Колесе» сильные главы, хрестоматийные по мастерству письма (скажем, молитва Самсонова), соседствуют с главами относительно неудачными — это естественно. Судьбы всех подобных грандиозных литературных предприятий обычно не очень ясны современникам, мало зависят от достоинств или недостатков отдельных фрагментов и определяются через несколько поколений, когда роман либо не входит, либо входит в общее культурное сознание, создавая в нем законченное восприятие эпохи и характер. Предугадывать эти судьбы рискованно, и этим, возможно, объясняется молчание критики, на которое сетует Б. Хазанов.

Тем не менее одна задача критике доступна и входит в ее непосредственные обязанности — осмыслить тип романа, его повествовательные структуры, систему приемов и т.д. И здесь, при первых же подступах к произведению, очевидно, что традиционности в романе не так уж много, что такое впечатление скорее ассоциативной зависимостью отдельных персонажей, нежели структурой в целом. Проще говоря, отдельные герои похожи на тех, к которым нас приучила литература, и это сходство затеняет особенности того литературного контекста, в который они поставлены. Конечно, время в романе историческое (впрочем, не без достаточно хитроумных скачков) и в этом смысле, если угодно, время обыденного сознания. Но возникает вопрос — какое еще время может быть в романе историческом? Или следует считать, что модернизм должен отказаться от исторического романа в любом его виде? Попытки написать модернистский исторический роман, во всяком случае, делались — например, Марком Алдановым или Эльзой Моранте («История»), — другое дело, насколько удачно, так что сама такая возможность существует. Естественно полагать, что в историческом романе останется историческое время, а его нетрадиционность будет реализовываться какими-то другими средствами.

Нетрадиционность «Красного Колеса» в жанре исторического романа бросается в глаза и вполне уясняется при его сравнении с хорошо известными традиционными образцами. Ничто не мешает традиционному историческому роману так, как история. Дюма прилагает особые усилия, чтобы читатель «Двадцати лет спустя» до поры до времени забыл, что Карлу I в 1649 году отрубили голову. Как иначе сохранить фабульное напряжение в рассказе о попытках его спасения? История мешает потому, что фабула в основных своих моментах уже доведена Богом до конца, и писатель оказывается стеснен неприятным положением имитатора. Приемы традиционного исторического романа и сосредоточены на том, чтобы эту имитативность спрятать.

Если на этом фоне взглянуть на роман Солженицына, становится совершенно ясно, что у него принципиально иная установка: общий сюжет заранее известен, и события даны в скрытой ретроспекции — если угодно, в обратной перспективе или обратном времени. Возможно, именно это и создает у Б. Хазанова ощущение навязчивого авторского стремления к «правде». Как бы то ни было, глубинная ретроспективность — это не часть обывательского восприятия времени: историческое время романа отлично от «реального эмпирического времени» (хотя, конечно, вовсе не похоже на длительность Пруста или мифологизированный хронос Джойса).

Я не думаю, впрочем, и не собираюсь доказывать, что «Красное Колесо» — модернистский роман. Это постмодернистский роман — странный, трудный для восприятия, обманывающий читателя ложными сходствами, как и вся продукция постмодернизма. Каково основное свойство этой продукции? Если формулировать очень грубо, оно состоит в установке на угадывание — цитат, реминисценций, авторских ассоциаций и приемов, связи гетерогенных частей, соотнесения разных временных динамик и т.д. Скажем, в одном из начальных эпизодов «Ады» Набокова любовная сцена — за кулисами провинциального оперного театра — содержит отсылки по крайней мере к двум культурным ориентирам: к идущей на сцене опере (читатель должен угадать, что это «Евгений Онегин» Чайковского) и к английской романной традиции (через имя Фанни Прайс — героини не самого известного романа Джейн Остин «Мэнсфилд Парк»), определяемые этими ориентирами традиции постоянно затем обгрыбаются, так что разгадывание авторских кроссвордов входит в самую структуру романа. Солженицын очевидно мало напоминает Набокова, но общие структурные элементы у них имеются.

Обратим прежде всего внимание на повествовательную неоднородность романа. Из чего состоит роман? Во-первых — беллетристические главы, во-вторых — главы документально-исторические в-третьих — отдельные документы сами по себе в-четвертых — «вскользь по газетам», в-пятых — «экраны», в-шестых — пословицы. Как хотите, господа критики, но это вовсе не напоминает традиционного реалистического повествования и безусловно ставит читателя в положение постмодернистского угадывателя. Пусть угадает, например, как «вскользь по газетам» с явными элементами гротеска и кича (почему-то Хазанов их игнорирует) соотносится с историческими главами; это безусловно не только иллюстрация «исторического фона» (вообще не иллюстрация), а введение отдельного плана, композиционной составляющей, которая давит на все остальные и их трансформирует. Для каждого отдельного случая преобразование реалистических деталей документальных глав в парадийные всплески газетных отрывков — это особая загадка из-за которой торчат уши играющего с читателем автора, по-другому конечно но не в меньшей степени чем у Набокова или, скажем, Битова.

Точно так же особая роль отведена в романе пословицам, с особой наглядностью демонстрирующим сознательную смену типа речи. Нельзя же в самом деле думать, что автор пытается с их помощью «отождествить себя с народным и национальным сознанием» как пришлось бы считать, если признать вслед за Б. Хазановым традиционалистскую неискусность Солженицына. Перед нами несомненно чужое слово в своей повторяемости образующее в романе отдельный голос, подчеркнуто отличный от авторского. Скажем, после рассказа об образовании кадетской партии и Выборгском возвании в «Октябре Шестнадцатого» следует: «ТЫ ВАШЕ'Ц, Я ВАШЕ'Ц — А КТО Ж ХЛЕБОПАШЕЦ?» Это явно не мораль басни о кадетах, и не прибаутки Платона Каратаева, и тем более не резюме авторских исторических рассуждений. Только что прочерченная историческая перспектива попадает в другой ракурс, не совпадающий с точкой зрения ни автора, ни кого-либо из персонажей, а существующий отдельно, как противосложение, связь которого с основной темой и должен разгадать читатель.

Все это, однако, лишь частные моменты повествовательной разнородности романа. Кардинальное значение — для литературной формы прежде всего — имеет противопоставление документально-исторических и беллетристических глав, образующее структурную основу произведения. Для грамотного литературоведа очевидно, что ничего похожего на соотношение историко-философских и собственно беллетристических глав в «Войне и мире» в этой оппозиции нет. Как работают историко-философские фрагменты в «Войне и мире», как они создают дополнительное пространство романа и превращают его в эпопею, четко проанализировано Б.Эйхенбаумом, и говорить сейчас об этом было бы лишним. Исторические главы Солженицына создают не дополнительное пространство, а совсем отдельное, не продолжающее, а наискось пересекающее пространство беллетристических глав. Поскольку же пространства не совпадают, перед читателем возникает задача сопоставить их друг с другом, выяснить, как кривизна одного пересчитывается в кривизну другого. У Толстого Александр I исторических глав остается лишь распространением Александра, кумиром вторгшегося в жизнь Пети Ростова. У Солженицына появляются два разных Шингарева, и читателю остается только гадать кто же из них соответствует

«окончательному варианту исторической истины», претензии на которую Б. Хазанов приписывает «Красному Колесу». Можно сказать еще по-другому: какой из Шингаревых подлинник, а какой цитата, — и сам такой вопрос отчетливо показывает, что мы имеем дело с постмодернистским опусом.

Я бы хотел, чтобы увлеченный Джойсом критик показал мне, где в этом конгломерате «все та же точка зрения беллетризованного обыденного сознания». По крайней мере с самого первого взгляда очевидно, что по характеру повествования исторические главы сознательно противопоставлены беллетристическим. В исторических главах отчетливо слышен авторский голос — вовсе не голос беспристрастного и всеведущего автора, рассказывающего о том историческом фоне, на котором совершились придуманные им события (как в историческом романе прошлого века, скажем в «Виргинцах» Теккерея). Авторская интонация очень напоминает здесь авторскую интонацию в «Архипелаге ГУЛАГ» — подчеркнутой пристрастностью тона, резкой ироничностью, граничащей с сарказмом, натиском личного чувства, пронизывающего рассказ о событиях и характерах.

Беллетристические главы полифоничны. Б. Хазанов, правда, называет этот полифонизм кажущимся, поскольку, например, в глазах Андозерской Воротынцев предстает «интересным мужчиной», то есть ей навязана точка зрения самого автора. Но это плохой аргумент. Так ведь и образцовый полифонический роман (допустим, «Братья Карамазовы») окажется лжеполифоничным, потому что Алеша Карамазов одинаково симпатичен и Грушеньке и Катерине Ивановне, и ничто не мешает приписать этот взгляд Достоевскому. А Дедалуса и Блюма и подавно можно (хоть и не нужно) интерпретировать как две манифестации автора. И без труда видны разные точки зрения, друг к другу не сводимые и с авторской не отождествляемые, — например Самсонова и Воротынцева в «Августе Четырнадцатого». Полифонизм в беллетристических главах и авторский голос в исторических создают весьма сложный контрапункт в котором история, рассказанная взволнованным автором, погружается в схватку человеческих страстей и как бы вступает в спор с персонажами, от автора отделившимися. При таком построении романа ни о каком авторском всеведении и однозначном объяснении исторических судеб речь идти не может.

Детальный анализ намеченных выше моментов в кратком отклике неуместен, он требует внимательного литературоведческого исследования, а это дело долгое. Я говорил о форме, воздерживаясь от оценки достоинств и недостатков и избегая споров об идеологии. Сколь бы неразвернутыми ни были сделанные наблюдения, их можно все же связать с более общими вопросами — с проблемами идеологии, если угодно. Хоть и достаточно опосредованно и непрямо реалистический роман прошлого века (как и его эпигонские воспроизведения в веке нынешнем), поскольку он касается истории и относит ее к предметам своих забот, связан с прогрессистско-гуманистическим взглядом на исторический процесс, содержание которого представляется доступным рациональному анализу. История эволюционирует аналогично тому, как эволюционируют персонажи. Историческое время романа находится поэтому в полной гармонии с линейным восприятием времени истории.

Последующее литературное развитие сплетается со сломом этого исторического сознания. История поворачивается к своим участникам провалами и разрывами, и мерная поступь времени уходит из романа, создающего собственную прерывистую динамику. Солженицын несомненно причастен этому процессу. Его «Красное Колесо» не совершает то размеренное движение, с помощью которого описывал время Аристотель, а подскакивает, скрежещет и несется к огненной катастрофе. Историческая эволюция сметена исторической трагедией. И как во всякой трагедии, вопрос о правоте (кто прав — Лаэрт или Гамлет?) исчезает перед многократно более сложным и важным вопросом о смысле существования. Поэтому и роман об исторической трагедии получает структуру, совершенно отличную от традиционного реалистического романа. Смысл трагедии не излагается голосом стоящего за сценой автора, припасшего готовую идеологическую схему. Он вырастает из многоголосья, из нагромождения несоизмеримых пластов, проявляется иррационально и не поддается пересказу. Конструктивная постмодернистская сложность «Красного Колеса» и есть, на мой взгляд, следствие этого живого ощущения исторической трагедии. Таким, во всяком случае, представляется мне замысел романа, оценка же того, насколько адекватно он воплотился в конкретном повествовательном материале, потребует, я боюсь, нескольких поколений читателей, когда его формальная новизна перестанет приводить в смятение критиков и будет восприниматься как данность. Один момент, впрочем, ясен и сейчас: равно неправомерно и вытягивать из «Красного Колеса» какой-либо мировоззренческий конструкт, и привязывать его художественное строение к идеологическим схемам критиков.

Виктор ЖИВОВ.