



Джейн Гэри Харрис  
(Jane Gary Harris)

Профессор русского языка и литературы (Professor of Russian Language and Literature) университета Питтсбург (University of Pittsburgh). Область научных интересов — поэзия и проза XVIII-XX вв. Автор исследований о Державине, Мандельштаме, Лидии Гинзбург, автобиографической прозе. Редактор и переводчик книги «Osip Mandelstam: The Complete Critical Prose and Letters». Ardis; Collin Harvill, 1979, 2nd ed. 1991 (за это издание была удостоена премии «The American Book Award, 1980»). Автор книги «Autobiographical Statements: Essays on the Autobiographical Mode in Twentieth-Century Russian Literature». Princeton, 1990.

## «АРХИПЕЛАГ ГУЛАГ» СОЛЖЕНИЦЫНА И «ЛИТЕРАТУРА ДОСТОВЕРНОСТИ»

Русская литература XX века : Исследования американских ученых.  
СПб. : Петро-РИФ, 1993. С. 476–499

Замечание Поля де Мана о том, что «и теоретически, и эмпирически автобиография плохо поддается общему определению; каждый частный случай кажется исключением из правила...»,<sup>1</sup> необходимо иметь в виду, фиксируя устойчивый интерес литераторов двадцатого века к автобиографическому повествованию. Факт этот высвечивает постоянную потребность в новых литературных формах, сопутствующих столетию исторических катастроф и разломов. Притязания на достоверность и вызов ей, принципиальное разграничение или, наоборот, размытость границ памяти и воображения (правды и вымысла), субъекта и объекта (писателя и героя)—именно эти жанровые особенности автобиографии привлекают внимание исследователей, занимающихся теорией литературы.

Усилившееся внимание к повествованию этого рода, характерное для прозы двадцатого века и сопровождаемое безуспешными попытками филологов в течение последних тридцати лет указать место автобиографии среди «жанров» или дать ее определение,<sup>2</sup> а также возросшая значимость таких ясно ощутимых качеств этой литературной формы, как гибкость и разнообразие, на что постоянно указывали писатели и ученые и в России, и на Западе,— все это, вероятно, свидетельствует о некоем особом культурном явлении двадцатого века или, по крайней мере, является отражением устойчивых свойств литературного восприятия в нашем столетии.<sup>3</sup> Автобиография, возможно, является идеальной формой выражения того, что Джеффри Хартман, говоря о современной поэзии, назвал «непосредственным видением». По словам Хартмана, современные поэты, «...потерявшие полноту представления о религиозном откровении, взявшие на себя задачу личного поиска истины и поставленные этим поиском перед необходимостью найти посредника, видят его не в Христе и не в традиции, а именно в том, что обусловило эту необходимость: в личном опыте и чувственном опыте <...> Личный опыт становится единственным авторитетом и источником уверенности, а поэт — новым посредником».<sup>4</sup>

Наблюдение Хартмана, если применить его к развитию литературы в двадцатом веке, в какой-то степени проливает

свет на то, что я расширительно определяю как «литературу достоверности».

Пристально всматриваясь в «литературу достоверности», пусть даже столь давнюю, как «Исповедь» Руссо, мы обнаруживаем, что она позволяет писателю утвердить себя одновременно в качестве писателя и исторической личности, сталкивая непосредственную данность его нынешнего сознания с его собственным прошлым как ценностной категорией. Специфическое ощущение времени, играющее важную роль в литературе двадцатого века,<sup>5</sup> следует рассматривать как отличительную черту достоверности, от Руссо до Солженицына. Если, с одной стороны, это ощущение времени, безусловно, связано с тем, что Михаил Бахтин называл «биографическим временем»,<sup>6</sup> т. е. с сознанием последовательности действий или жизненных эпизодов как основы для восприятия хода времени и его непрерывности на протяжении человеческой жизни и, следовательно, с возможностью его объективации в повествовательной форме, то, с другой стороны, в автобиографических текстах присутствует то, что можно назвать «автобиографическим временем». Если писатель предпринимает «автобиографический акт»,<sup>7</sup> т. е. претворяет собственный жизненный опыт, он неизбежно модифицирует его в соответствии с нынешними своими идеологическими и эстетическими установками.<sup>8</sup> В той степени, в какой отношения писателя с эпохой или культурой являются конфронтационными, этот выбор может включать в себя — и часто включает — существенную составляющую. Таким образом, хотя моральная ответственность не является необходимым или определяющим элементом акта рефлексии,<sup>9</sup> многие писатели двадцатого века обратились к литературе достоверности именно в силу заключенного в ней морального потенциала.<sup>10</sup>

Для большинства современных автобиографий переживание писателем времени в его непосредственной данности служит как творческим импульсом, так и темой творчества.<sup>11</sup> Предметом «литературы достоверности» является тогда не просто авторское «я» или концептуальная надстройка над ним, а, скорее, отношение этого «я» ко времени. В двадцатом веке это отношение часто принимает форму диалога с современностью. Таким образом, «автобиографическое время» буквально внедряет в повествование то, что современный писатель осознал как необходимость: «Двойная правда изобре-

тения и воспоминания нужна, как хлеб».<sup>12</sup> Если так, то динамика «литературы достоверности» тесно связана с ощущением времени, не только «биографического» или «биологического» времени, но также авторского и эстетического времени, т. е. с моральным и психологическим потенциалом «автобиографического времени».

С другой стороны, при исследовании автобиографических текстов не менее важно иметь в виду аналогию между повествованием в автобиографии и романе в свете того, что Бахтин называет «хронотоп». Автор-творец, отмечает он, «находится вне хронотопов изображаемого им мира». Как ни глубоко исторические познания автора, как ни зорко его «непосредственное видение» в повествовании от первого лица, он все равно находится за пределами мира, представленного в тексте:

«Даже если он создал автобиографию или правдивейшую исповедь, все равно он, как создавший ее, остается вне изображенного в ней мира. Если я расскажу (или напишу) о только что происшедшем со мною самом событии, я как рассказывающий (или пишущий) об этом событии нахожусь уже вне того времени — пространства, в котором это событие совершалось. Абсолютно отождествить себя, свое «я», с тем «я», о котором я рассказываю, так же невозможно, как невозможно поднять самого себя за волосы. Изображенный мир, каким бы он ни был реалистичным и правдивым, никогда не может быть хронотопически тождественным с изображающим реальным миром, где находится автор — творец этого изображения».<sup>13</sup>

Таким образом, то, что содержится в хартмановской концепции современного писателя как «нового посредника», и то, что говорит Бахтин о «хронотопе», есть неотъемлемые эстетические элементы «литературы достоверности». Произведения этого рода следует считать явлениями литературы, ибо они — сотворенные. Это не воспроизведение эмпирической реальности и фактов или познание истин; это и не история. Текст как таковой осознается как преобразующий и тем самым творящийся, человеческое «я» как автономное единство, мир этого «я» как целостная часть внешнего мира. Несмотря на предостережения теоретиков автобиографии более традиционного толка, таких, как Лежен и Брусс,<sup>14</sup> — пытающихся дать определение «жанра» автобиографии, и на сомнения деконструкционистов — де Мана и Деррида<sup>15</sup> — в том,

что вообще существует или может существовать такой жанр, попытаемся осмыслить природу этой исследовательской антитезы. Одним из признаков «литературы достоверности» является сложное отношение автора к материалу. Это не просто автор, но скорее вымышленный или «зеркальный» его эквивалент, взаимодействующий со своим временем. И притом что это взаимодействие может иметь важную моральную составляющую, самый факт моральной ответственности осознается автором подобного текста несколько иначе, чем автором романа.<sup>16</sup> Тем не менее, в традиционной для восемнадцатого и девятнадцатого столетий автобиографической и мемуарной литературе, которая обычно воспринималась читателями как правдивая или, в худшем случае, основанная на спорных фактах, история, как правило, переживалась как достоверность. Эта достоверность редко подвергалась сомнению, хотя могли делаться различия между личными признаниями и публичными свидетельствами.

Далее, если теоретики автобиографии интерпретируют автобиографическое повествование двадцатого века как отказ от ограничений «канонического» реалистического романа девятнадцатого столетия — в частности, от требований жизнеподобия, объективной социально-психологической обрисовки героев, от представления о нерасколоте, непротиворечивом или гармоничном мире, — то выбор новых, «неканонических» типов повествования свидетельствует как о понимании автором необходимости отвергнуть модели, неподходящие для изображения новой социально-политической реальности, требований и претензий идеологии и того, что за ней кроется, так и о необходимости создать формы, более «открытые», чем те, что ограничены принятыми условностями. Отсюда вытекает противоречивая интерпретация новых «канонов»: обращение к литературе достоверности одними воспринято как движение к большему «реализму» и «фактографии» из-за включения в повествование обширных фактических данных, другими — как движение к «лиризму» и «поэзии» из-за сосредоточения на субъективном. Как бы то ни было, ясно, что тенденция выходит «за рамки реализма» и что все формы «литературы достоверности» открывают перед писателями двадцатого века новые возможности.

Но если западные ученые приняли термин «автобиография», тем самым подчеркивая индивидуальный, личный, исповедальный характер повествования, то советская наука

недавних лет подчеркивала «достоверность», «документализм» мемуаров, для чего изобрела термин «документальная литература», объединяющий традиционную автобиографию и новую литературу «факта».<sup>17</sup> Далее, хотя исповедальная проза нечасто в прошлом совмещалась с мемуарами, в течение этого столетия прослеживалась тенденция их сближения как на Западе, так и в Советском Союзе в той мере, в какой исповедь сосуществует со свидетельством или становится им. Советский критик Н. Д. Констенчик в статье «Жанр и сюжет современной писательской художественной автобиографии» отмечает: «В современных автобиографических произведениях «исповедь», как правило, сочетается с «проповедью», лиризм с публицистичностью и философичностью. Автобиографическая проза последних лет, отражая поиски новых путей художественного исследования жизни, отличается большим разнообразием жанровых форм и нетрадиционными сюжетными построениями».<sup>18</sup>

Возможно, именно поэтому возникла сильная тенденция «полифонии» в жанрах, которым, как считалось ранее, свойственно одноголосие.<sup>19</sup>

«Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына<sup>20</sup> — хороший пример не только описанного выше ощущения времени, но и «неканонической» тенденции к смешению традиционных форм, а также повествовательной полифонии. В трех томах на трех тысячах страниц Солженицын передает свой личный и исторический опыт в форме рассказа о превращении автора из убежденного марксиста-ленинца в независимого мыслителя и писателя и, в конечном итоге, в пророка и судью. Этот текст по-разному читали и по-разному истолковывали, пытаясь понять, что придает огромному, почти неохватному и при этом мощнейшему свидетельскому показанию такую эстетическую цельность и стройность. Жорж Нива первым определил автобиографическую линию как его «арматуру». По его словам, «цементом, скрепляющим «Архипелаг ГУЛАГ» <...> является его интонация проповеди, страстный голос рассказчика-хроникера-автобиографа, колеблющийся от негодования к лиризму, от иронии к сарказму...».<sup>21</sup> Снова обращая внимание на интонацию, Рональд Вроон определил жанр этого произведения как «род современного судебного ораторствования <...> основывающийся на <...> образцах классической риторики».<sup>22</sup> А Джордж Кеннан назвал его «величай-

шим и мощнейшим обвинительным актом политическому режиму из всех, предъявленных в наше время».<sup>23</sup>

Заманчиво пристальнее взглядеться в структуру повествования, которое, с одной стороны, вызвало столь различные отклики, с другой — отличается удивительной цельностью. Важно понять способы, которыми Солженицын преобразовал свой реальный жизненный опыт в новую форму повествования, названного им самим «художественным исследованием». Здесь, во-первых, будет дан обзор литературного контекста, в котором появился этот труд, — а именно, «литературы достоверности» в послесталинский период. Во-вторых, «Архипелаг ГУЛАГ» будет проанализирован с точки зрения использования в нем автобиографических, лингвистических и исторических элементов для создания единственного в своем роде, сложного и поистине полифонического произведения.

«Литература достоверности», заявившая о себе в послесталинские годы, восходит к движению, зародившемуся несколько ранее и которое пыталось дать адекватный литературный отклик на исторический разлом, явившийся результатом революции. Например, Мандельштам в своем эссе «Конец романа» утверждал, что, так как биография, являющаяся стержнем романа, принадлежит девятнадцатому веку, роман не существует как жанр в двадцатом столетии; чтобы выразить «чувство времени» двадцатого века, требуется новая форма:

«Чувство времени, принадлежащее человеку для того, чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить — это чувство времени составляло основной тон самочувствия европейского романа, ибо еще раз повторяю: композиционная мера романа — человеческая биография <...> Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз <...> Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе, фабуле и всему, что ей сопутствует».<sup>24</sup>

Таким образом, писатели должны были не только создать для себя новые «биографии», но и изменить ощущение собственного «я». Это «я» должно было вобрать в себя часть коллективной человеческой энергии, высвободившейся в тот исторический период и направленной на уничтожение индивидуальных биографий. Чтобы выразить эту реакцию на ис-

торические события, требовались адекватные формы и язык. Поиск форм, достаточно «открытых» для того, чтобы выявить и исследовать этот поиск нового чувства времени, привел, с одной стороны, к отказу от романа и замене его небеллетристическим повествованием, с другой стороны — к преобразованию самого романа путем введения в него элементов автобиографии. Объектом автобиографического акта, таким образом, стало обретение нового чувства времени, которое связало бы личную судьбу автора с катастрофической историей России.

Это тяготение к «литературе достоверности» четвертью века позднее выразил Набоков: в 1951 г. в автобиографии «Память, говори» он сказал: «Человек во мне восстает против романиста».<sup>25</sup> Еще через двадцать лет, в 1973 г., Андрей Синявский в автобиографическом «Голосе из хора» признался в желании найти то, что он назвал «силой и насыщенностью искусства», во встрече со своей собственной личной историей, оговорившись, однако, что это возможно только в той степени, в какой «жизнь» рассматривается «не просто как объект изображения, но метафора и дыхание его внутреннего мира».<sup>26</sup> Это представление о своем «я» как субъекте и объекте одновременно не раз отмечалось исследователями автобиографии в качестве наиболее существенного для понимания «литературы достоверности».<sup>27</sup>

Советские исследователи, старавшиеся разобраться в потоке литературы от первого лица, захлестнувшем Советский Союз в последние тридцать лет, сосредоточили внимание на том, что они называли «жанрами документальной прозы». Первая послевоенная советская публикация на эту тему — статья С. Машинского «О мемуарно-автобиографическом жанре» — появилась в журнале «Вопросы литературы»<sup>28</sup> в 1960 г., и, по случайному совпадению, в том же году в Соединенных Штатах вышло новаторское исследование Роя Паскаля «Вымысел и правда в автобиографии». Хотя Машинский сосредоточился, главным образом, на описании жанра «художественной автобиографии» в девятнадцатом веке, он дал импульс серьезным исследованиям автобиографической и документальной прозы в советской литературной науке, отметив, что она открывает «неизведанные литературные возможности» для писателей, ищущих новые формы. В 1960-е годы многочисленные статьи и обзоры по поводу литературы достоверности появлялись в ведущих литератур-

ных журналах и даже на страницах «Литературной газеты».<sup>29</sup> Этой теме придавала важное значение официальная советская теория литературы. В 1971 г. вышли, в частности, статьи, озаглавленные «Мемуарная проза» и «Невыдуманная проза (о современной документальной литературе)»,<sup>30</sup> исследовавшие автобиографическую прозу как художественное явление. Н. Дикшина обсуждала значение «документальной прозы» в контексте требований времени», считая, что она расширяет «выбор художественных средств, диктует писателю иные задачи». Она определила «документальную прозу» как «обширную мемуарную литературу» и обнаружила возникновение новой беллетристической формы — «документальной повести», которая интерпретировалась как оригинальное явление в мемуаристике. М. Кузнецов отметил, что «автобиографическая проза сегодня смело повествует о самых сложных проблемах Века. Писатели ищут и художественную структуру, которая позволила бы создать эту новую картину мира».

Таким образом, «литература достоверности» воспринята как новая и жизнеспособная форма, связанная с литературным, нравственным и духовным обновлением. «Личный опыт» был признан «ключом, который должен отпереть дверь в неизвестное...». В 1977 г. в статье «Художественная автобиография и документ»<sup>31</sup> Адольф Урбан перечислил целый ряд современных разновидностей автобиографии от «делового документа» до «собственно художественной автобиографии» и описал типы художественной «автобиографической прозы». И не далее как в 1985 г. Е. А. Балбуров в своем исследовании «лирической прозы» сосредоточил внимание на отношениях между лирической поэзией и жанрами документально-мемуарной литературы, отметив проникновение элементов фантастики и вымысла в «лирическую мемуарную прозу».

Термин «документальная проза» более широк, чем «автобиография» или «мемуары», и объединяет их в одну рубрику. Н. Д. Констенчик в статье 1976 г. подчеркивает их повествовательные возможности и определяет их эстетическую ориентацию, выражая мнение, что нет смысла различать «документальную» и «биографически-мемуарную» литературу, поскольку «мемуаристы все чаще используют «документ»; и та, и другая, утверждает Н. Д. Констенчик, основаны «на факте» и поэтому обладают одинаковой «эстетической установкой на

достоверность» и ориентацией на использование документов, личных воспоминаний и свидетельств «в качестве «строительного» материала».

Большая теоретическая работа Я. И. Явчуновского «Документальные жанры»<sup>32</sup> не только дает обзор проблем современной документальной литературы, ее истории и типологии, но и обсуждает в этом контексте «возросшую роль факта» в современном литературном процессе. Определяя документальную прозу в терминах ее повествовательной структуры, образа рассказчика и способов характеристики,<sup>33</sup> автор также отстаивает ее «литературную природу», подчеркивая, что авторы документальной прозы не скрывают своих источников, а открыто используют их; он проводит различие между журналистским рассказом об исторических событиях и документальными жанрами. Исследователь показывает, что документальная проза интересуется не просто настоящим или прошлым, но выяснением соотношений между ними; он отмечает, что ее цель — дать «новое мерило исторической правды в художественном творчестве», и что она «выполняет эстетические функции». В этом контексте он также обращает внимание на подвижность границ между художественными и нехудожественными жанрами.

Суммируя, Явчуновский отмечает, что «документализм — направление литературы и искусства, область художественного творчества, в пределах которой авторы с помощью реальных свидетельств стремятся выразить правду о времени и человеке». Он подчеркивает, что «документы и факты составляют не только первооснову или скрытый подтекст (прототипику) таких произведений, но и организуют их целостную структуру». Ввиду этого исследователь предупреждает читателя о необходимости учитывать «соотношение объективного и субъективного начал в творчестве», утверждая, что «это соотношение обязательно присутствует и в документальном искусстве».

Тезис Явчуновского об отношении рассказчика к материалу как фундаментальном признаке документальной литературы перекликается с утверждением Элизабет Брусс о двойственной роли рассказчика в «автобиографическом акте» в противоположность его односторонней роли в беллетристике. Это чрезвычайно важно, ибо здесь подчеркивается то обстоятельство, что эмпирические факты — хотя бы и достоверные — неизбежно преобразуются и видоизменяются в повествова-

нии, в субъективном и объективном восприятии рассказчика. Имеет значение и то, что мы получаем возможность провести различие между «документальной литературой» и беллетристикой, основываясь на роли и функции рассказчика.

Попробуем взглянуть в этом контексте на пронизательное замечание Лидии Гинзбург о том, что «динамика документальной литературы» основана на особом «двойном характере» формы и на «двойном познании» читателя. Гинзбург, которая сама была автором замечательного образца «документальной прозы», озаглавленного «Записки блокадного человека»<sup>34</sup>, попыталась отграничить эти жанры от реалистического романа девятнадцатого века в своем критическом исследовании «О литературном герое», где она выявила то, что она называет «особой динамикой документальной литературы» в пограничной точке, где «план жизненного быта» и «план его эстетического истолкования» пересекаются, но не совпадают. Гинзбург пишет:

«...Документальная литература несет читателю двойное познание и раздваивающуюся эмоцию, потому что существует никаким искусством не возместимое переживание подлинности жизненного события. В документальной литературе художественный символ как бы содержит независимое знание читателя о предмете изображения. В соизмерении, в неполном совмещении двух планов — плана жизненного опыта и плана его эстетического истолкования — особая динамика документальной литературы».<sup>35</sup>

Согласно остро-оригинальному взгляду Гинзбург на возможности «документального» повествования или «литературы достоверности», динамический заряд этой литературы заключен в двойственной природе текста, точнее — во взаимодействии или напряжении, возникающем между двумя планами повествовательной структуры, в «диалоге» между «жизненным опытом» с одной стороны и «эстетическим истолкованием» с другой.

Если эстетическая ценность таких произведений заключена во взаимодействии или напряжении между объективным и субъективным принципами организации текста, между эстетической интерпретацией и достоверностью живой жизни, между отражением опыта и самим опытом, между вымыслом и фактом — их динамическую силу следует искать в артикуляции этого диалога и в обнажении искусства посредничества. И если повествование фокусируется на границе

между содержанием рассказа и процессом рассказывания, то на передний план выходит именно артикуляция или то, что Солженицын назвал «художественным исследованием».

Как же это соотносится с композицией и повествовательной структурой солженицынского «Архипелага ГУЛАГ»?<sup>36</sup> Имея в виду формулировку Гинзбург, можно сказать, что Солженицын, создавая повествовательную структуру «Архипелага ГУЛАГ», наложил «план жизненного опыта» на «план эстетического истолкования», тем самым направляя взгляд читателя на границу, где эти планы пересекаются. Далее, фокусировка внимания на границе между двумя планами рождает и подчеркивает напряжение, создающееся между «реальной жизнью» и «искусством», которое пишущие в жанре «литературы достоверности» отмечают как стимул, побуждающий к выбору этой формы повествования. Эта фокусировка существенна для всякого, кто читает «Архипелаг ГУЛАГ», поскольку внимание Солженицына к вопросам границы и выбора отразилось на тематических, стилистических и родовых признаках, определивших структуру этого произведения.

Следует отметить, что «Архипелаг ГУЛАГ» был написан между 1958 и 1967 гг. и тем самым явился составной частью потока «документальной литературы» в послесталинскую эпоху. Солженицын недвусмысленно признал это в «Послесловии»:

«Эту книгу писать бы не мне одному, а раздать бы главы знающим людям <...>

Уж я начинал эту книгу, я и бросал ее <...> Но когда вдобавок к уже собранному скрестились на мне еще многие арестантские письма со всей страны — понял я, что раз дано все это мне, значит я и должен».

Помимо подзаголовка «Опыт художественного исследования» на характер книги прямо указывает и тщательно выверенная, осторожная вводная часть, состоящая из двух предисловий, посвящения и авторского замечания, а также то, что после трех томов, плотно набитых фактами, потребовалось еще одно осторожное «Послесловие» и «Еще после»<sup>37</sup>. Эта осознанно неторопливая, с колебаниями, подача книги читателю и столь же субъективное и полное колебаний заключение привлекают внимание к природе жанра, к напряжению между личным сознанием, стоящим за книгой, и объективными и субъективными данными, содержащимися в ней. Тем самым Солженицын сосредоточивает читательское внимание на границе

между жизнью и искусством, на самом процессе творчества, предлагая читателю рассматривать этот труд скорее как «художественный», нежели как исторический текст, и одновременно побуждая его задаться вопросом о самой природе постижения правды, побуждая его рассматривать правду в контексте нравственного выбора.

Подходя к проблеме с точки зрения темы, следует признать, что тематические границы для Солженицына никогда не являются чем-то застывшим; они находятся в постоянном изменении, движении, динамике. Именно это напряжение или динамика границ привлекает внимание читателя и ведет нас к центральной теме «ГУЛАГа» — обличению состояния человеческой души, несводимому к политическому только. В главе четвертой первого тома, пройдя через несколько весьма различных речевых модальностей — исповедь, самообвинение и т. п., — рассказчик подходит к главной своей болевой точке:

«Я приписывал себе бескорыстную самоотверженность. А между тем был — вполне подготовленный палач <...>.

Пусть захлопнет здесь книгу тот читатель, кто ждет, что она будет политическим обличением.

Если б это было так просто! — что где-то есть черные люди, злокозненно творящие черные дела, и надо только отличить их от остальных и уничтожить. Но линия, разделяющая добро и зло, пересекает сердце каждого человека <...>.

В течение жизни одного сердца линия эта перемещается на нем, то теснимая радостным злом, то освобождая пространство рассветающему добру. Один и тот же человек бывает в свои разные возрасты, в разных жизненных положениях — совсем разным человеком <...> А имя — не меняется, и ему мы приписываем все.

Завещал нам Сократ: познай самого себя!».

Допуская реальную возможность того, что или он сам, или любой из его сокамерников, или любой из его читателей мог бы стать палачом, и придавая размышлению о силе зла в человеческом сердце большую важность, чем проблемам исторической объективности или политической истины, Солженицын раскрывает свою главную тему — тему правды о человеческой душе, через которую проходит граница или линия выбора, «линия, разделяющая добро и зло, пересекает сердце каждого человека», человек, постоянно сталкивающий-

ся с проблемой выбора между добром и злом, должен всю жизнь быть начеку — фундаментальный вопрос самопознания возникает перед ним снова и снова.

Но, при всей мощи этого суждения, Солженицыну необходимо было разобраться и в исторической обстановке и конкретных разновидностях зла, которое достигло в Советском Союзе такого масштаба, что сокрушило целую нацию, целое историческое поколение. Так в самой внутренней структуре «Архипелага ГУЛАГ» личное и историческое соединяются.

Если пристальнее взглянуть во вводную часть, мы замечаем, что сам тон авторского голоса свидетельствует о личном опыте рассказчика — опыте одиннадцати лет заключения. Автор говорит о том, что его личный опыт неотделим от истории, от пережитых событий и опыта поколения, но говорят они и о том, насколько чужероден личный опыт историческим событиям.

Зададимся вопросом, как живет историческая тема в структуре этого текста. В противоположность личной или духовно-исповедальной интонации, которая укладывается в рамки установившейся литературной традиции, и обвинению (суду над обществом и приговору ему, вынесенному в последнем томе), которое, как было показано, развивается в русле «современного судебного ораторствования»,<sup>38</sup> функцию исторической темы определить несколько труднее, поскольку она не укладывается в традиционные модели исторического повествования.

Хотя Рой Медведев<sup>39</sup> утверждал, что большая часть исторических свидетельств, приведенных в «Архипелаге ГУЛАГ», «достоверна», следует отметить, что подход Солженицына к истории чрезвычайно субъективен и что он недвусмысленно отказался от попытки написать «историю Архипелага». В предисловии он пишет:

«Я не дерзну писать историю Архипелага: мне не досталось читать документов. Но кому-нибудь когда-нибудь — достанется ли?...».

И здесь, и в подзаголовке ясно отмечена субъективная природа этого свидетельства, хотя оно и подкреплено личными показаниями 227 человек. Эта книга — не только «коллективный труд», но и «памятник» этим людям:

«Эту книгу непосильно было бы создать одному человеку. Кроме всего, что я вынес с Архипелага <...> материал для

этой книги дали мне в рассказах, воспоминаниях и письмах  
— [перечень 227 имен]

Я не выражаю им здесь личной признательности: это наш общий дружный памятник всем замученным и убитым».

Так сами исторические источники Солженицына усиливают его личную тему. Однако, они привлекаются не только для того, чтобы подкрепить конкретную историю жизни автора новыми свидетельствами, а для того, чтобы дать ему возможность говорить от имени целого исторического поколения — поколения тех, кто «родился в год революции». Личная память Солженицына как бы расширяется за счет показаний свидетелей, данных ими «в рассказах, воспоминаниях и письмах», а эти показания, в свою очередь, расширяются и конкретизируются путем включения в текст других материалов — государственных и партийных документов, политических писем, партийных докладов, судебных отчетов, речей, газетных статей и репортажей.

Чтобы лучше понять способ изображения истории в «Архипелаге», следует обратить внимание на многочисленные оговорки Солженицына о невозможности «объективной истории», рассыпанные по всему тексту. Например, в начальных абзацах главы четвертой тома первого («Голубые канты») он говорит о двух причинах этой невозможности. Во-первых, он признает субъективную природу своего опыта и опыта других заключенных и с сожалением делает вывод о том, что этот опыт не позволяет и не может позволить им стать объективными историками своих мучений:

«...мы слишком страдаем, углублены в свою боль слишком, чтобы взглядом просвечивающим и пророческим посмотреть на бледных ночных катов, терзающих нас. Внутреннее переполнение горя затопляет нам глаза — а то какие бы мы были историки для наших мучителей!».

Во-вторых, он говорит читателю, что жизнь в лагерях не просто была слишком сильным эмоциональным переживанием, чтобы ее можно было воспринимать объективно, но самими жертвами ощущалась настолько субъективно, что мучители казались им только марионетками порочной системы. Их даже нельзя было представить себе как человеческие существа, как людей, имеющих имена. И, если так, то

как же могли жертвы оценивать и судить их, выносить им приговор?

«Но увы: всякий бывший арестант подробно вспомнит о своем следствии <...> а следователя часто он и фамилии не помнит, не то чтобы задуматься об этом человеке о самом. Так и я <...>».

В главе десятой («Закон созрел»), где Солженицын говорит о процессах периода чисток, он возвращается к искаженному восприятию событий жертвами. Он пишет о том, что на осужденных бывших партийных лидеров — например, на Бухарина — смотрели, как на «сверхлюдей», как на выдающиеся личности, а сами процессы воспринимали мистически. Солженицын отвергает это искаженное понимание, демистифицирует процессы, подчеркивает, что партийные лидеры были простыми смертными, не желавшими умирать и потому признавшимися во всех преступлениях. Действительно выдающиеся люди, пишет он, были очень редки — они были самоубийцами.

Итак, важным элементом в подходе Солженицына к истории является субъективная (или необъективная) природа его свидетельства. Более того, личность в его повествовании диаметрально противоположна абстрактной, бесчеловечной политической системе. Жертвы были так надежно изолированы от властей, что они не могли представить себе ни партийных вождей, ни своих палачей такими же смертными, как они сами, и поэтому они не проявляли в отношении к ним нормальных человеческих реакций. Даже простые человеческие чувства гнева, возмущения и жалости, на которых зиждутся всякий протест и всякое нравственное сознание, были обескровлены и обезчеловечены системой. Историческая тема, таким образом, выявляет высшую степень противоположности человека и системы, их объективную несовместимость.

Исторический взгляд Солженицына является не только субъективным, но и в высшей степени оценочным. Произведение, в котором человеческий эмоциональный опыт изображается со всей безжалостностью, в которое включается несметное количество объективных и квазиобъективных данных, изобилует резкими, сардоническими и язвительными выпадами против всепроникающего физического и духовного порабощения человека системой. «Художественное исследование» Солженицына, таким образом, не является ни объек-



тивным историческим описанием, ни объективным анализом и вследствие этого существенно отличается от традиционных образцов исторического повествования.

Говоря о стиле, следует отметить, что для Солженицына сам язык выступает как высшая мера нравственности и правды. Язык нравственной и эстетической правды, лингвистическое и художественное сознание, выраженное в голосах автора и других лагерников, противостоит языку лжи, входящему в более широкое понятие «идеологии». Личная и историческая темы отражаются в лингвистической и синтаксической структуре текста, что проявляется в сопоставлении языка правды и языка неправды. Если личная тема заявлена в процитированном размышлении Солженицына о добре и зле, то тема попорченной правды и растоптанной исторической справедливости нашла выражение в его обличении идеологии, как абстрактной основы и оправдания систематической дегуманизации целого народа во имя социальной теории.

«Идеология! — это она дает искомое оправдание злодейству и нужную долгую твердость злодею. Та общественная теория, которая помогает ему перед собой и перед другими обелять свои поступки, и услышать не укоры, не проклятья, а хвалы и почет».

В «Архипелаге ГУЛАГ» язык личной исповеди и язык свидетельского показания резко контрастен абстрактному, безличному языку доктрины и догмы; язык личных эмоций — от возгласов боли и страдания до слов праведного гнева и нравственного осуждения — противопоставлен политической риторике и пропаганде, официальному языку авторитарного государства, партии и системы.

Язык нравственной и эстетической правды, которым говорят рассказчик и 227 «немых» свидетелей, выражает не только страдание, гнев и отвращение, но и лирические чувства, радость, иронию и сарказм. Многообразие свидетельских голосов полемически контрастирует с одноголосием лжи и идеологии. Последняя представлена в книге прямыми цитатами из политических манифестов, документов, судебных отчетов, речей партийных деятелей, газетных статей и репортажей, рассыпанными по всем трем томам; это — голос идеологии, «объективно» обосновывающей унижение человека, которое так живо изображено на страницах книги.

Помимо этого столкновения языка правды и языка лжи, подкрепляющего личную жизненную историю писателя на

разных уровнях (а именно, в духовно-исповедальном и субъективно-историческом планах), текст дает много примеров сложных риторических приемов: например, используются парадоксы или различные виды параллелизма и контраста, увеличивающие внутреннюю энергию текста. В повествование вплетается диалог особого рода, когда приводимые официальные версии оспариваются личными свидетельствами или язвительными намеками. Примером может служить метонимическая фраза, связывающая Солженицына с его поколением и саркастически сталкивающая свидетельства «немых России» — тех из поколения Солженицына, кто погиб в лагерях, — со звонкими идеологическими лозунгами, провозглашавшими неразрывную связь будущего этих людей и будущего революции: «Двадцатилетние, мы маршировали в рядах тех, кто родился в год Революции». Непосредственно за этой фразой следует острое, патетическое и пророческое авторское замечание, полное едкой иронии: «...и, поскольку мы были сверстниками Революции, впереди лежало светлое будущее». Так язык, предназначенный для создания образа, поднимающего речь на высший исторический и духовный уровень, может быть использован для разрушения того же самого образа. Факты реального жизненного опыта парадоксально сталкиваются с риторикой.

Выбор Солженицыным жанра, его решение прибегнуть к «литературе достоверности» продиктованы и существующей для него связью между литературным сознанием и совестью — эта русская традиция восходит по крайней мере к протопопу Аввакуму и ясно, хотя и в косвенной форме, звучит в словах Володина из главы «Два зятя» романа «В круге первом»:

«Ведь писатель — это наставник других людей, ведь так понималось всегда? А большой писатель в стране — это, прости за дерзость, снижаю голос — как бы второе правительство».<sup>40</sup>

Однако, в отличие от романа, в «ГУЛАГе» Солженицын не должен просить прощения «за дерзость», ибо здесь его взгляды могут найти прямое, непосредственное выражение. Его пафос — в «достоверности» и нравственной истине, которые для него превыше всего. В отличие от романов, он здесь не скован эстетическими ограничениями или рамками правдоподобия; вот как в главе третьей части четвертой он разъясняет свои взгляды на то, что следует считать литературой:

«Сумеет ли и посмеет ли описать всю мерзость, в которой мы жили <...>? И если мерзость эту не полностью показывать, выходит сразу ложь. Оттого и считаю я, что в тридцатые, сороковые и пятидесятые годы литературы у нас не было. Потому что безо *всей* правды — не литература. Сегодня эту мерзость показывают в меру моды — обмолвкой, вставленной фразой, довеском, оттенком — и опять получается ложь».

При всем том, в структуре повествования прямая авторская речь представлена не индивидуальным голосом, а, скорее, многоголосым хором — множественность голосов и взглядов отражает необычайную сложность и разнообразие человеческих состояний. Этот сложный и насыщенно эмоциональный голос противостоит одноголосию системы, монолитности идеологии. Голос рассказчика, говорящего от своего имени и от имени поколения, является, помимо прочего, нравственным голосом писательского сознания, одушевляемого ощущением призвания и свидетельского долга. Этот же голос вмещивается в речи обвиняемых, произносит последнее слово и выносит приговор. Этот голос полифоничен — он включает в себя разные интонации, представляющие целый спектр личностей — рассказчика, хроникера, биографа, пророка, судьи. Именно этот многоголосый хор, а не только голос Солженицына, противостоит голосу идеологии, голосу авторитарной, бесчеловечной, монологичной системы.

Поскольку жизненный путь писателя и его дело понимаются как санкционированные свыше, что поднимает творчество до почти религиозного акта, его личный опыт расширяется и преобразуется в метафору истории и целого поколения. С одной стороны, история религиозного обращения автора оформлена как духовная исповедь, что вызывает в памяти традицию «исповедной» литературы от св. Августина до Аввакума и Достоевского («Без этого опыта книга не была бы написана»), с другой стороны — личная история осмыслена как история поколения («Двадцатилетние, мы маршировали в рядах тех, кто родился в год Революции»). История карательной системы, исторические документы и сведения о ГУЛАГе образуют контекст для рассказа о реальной жизни, создавая у читателя сильнейшее ощущение истории.

Возвращаясь к началу этой статьи, мне хотелось бы подчеркнуть, что фокус всего повествования в «Архипелаге ГУ-

ЛАГ» и динамику его эстетической и этической составляющих следует искать в напряжении на границе — на линии пересечения его «жизненного опыта» и «эстетического истолкования».

С развитием повествования и изменением его характера — т. е. с перемещением точки зрения и изменением перспективы — меняется и язык: то это исповедь и призыв к читателю взглянуть в корень истины о человеческом существовании, то это горький сарказм и ирония, которые должны потрясти читателя и вывести его из спячки, то это калейдоскоп картин, рисующих физическое, историческое и психологическое состояние жертв, то это призыв к новому Нюрнбергскому процессу над палачами. Таким образом, чрезвычайно субъективное повествование превращается в метфору истины — истины, которая придает «художественному исследованию» эстетический и гуманистический заряд и усиливает его эстетическую составляющую, ибо для Солженицына художественная правда неотделима от правды нравственной. Итак, мы видим, как *вербальная граница* — место, где пересекаются язык истины и язык лжи, — отражает и усиливает *нравственную границу* — тонкую линию, разделяющую добро и зло в сердце каждого человека. И мы наблюдаем перемещения этой тонкой линии, будь то в использовании языка как такового или в изображении добра и зла во всевозможных пропорциях, или в представлении о нравственном поведении в искусстве и жизни.

В «Архипелаге ГУЛАГ» нравственная и художественная правда и, в частности, язык этой правды лежат где-то между «планом жизненного опыта» и «планом его эстетического истолкования», вдоль подвижной границы, проходящей внутри человеческого сердца — линии правды и морального выбора. Центральная тема «Архипелага ГУЛАГ» — тема правды о человеческом бытии, тема борьбы между добром и злом, между истиной и ложью, между духовным и художественным [ ] представлением о добре и правде и идеологией, являющейся для Солженицына синонимом лжи и зла — эта тема подкреплена всей структурой повествования и его языком.

Таким образом, Солженицын пришел к жанру, который он назвал «опытом художественного исследования», во-первых, чтобы обратиться внутрь себя, исследовать свой личный жизненный опыт, свою совесть и свое сознание — источники

духовно-исповедальной темы в его книге, — и, во-вторых, чтобы в историческом контексте исследовать систему, которая так сильно повлияла на его жизнь и жизнь всего поколения. Третья из главных тем, тема суда, присутствует только в третьем томе, где Солженицын призывает к широкому открытому суду над советской системой наподобие Нюрнбергского процесса. Этот призыв побудил его исследовать «идеологию» — некое абстрактное основание для систематического подавления целого народа.

Итак, обращение Солженицына к «литературе достоверности» позволило ему сосредоточить внимание на, казалось бы, произвольно расположенной границе между реальным жизненным опытом и писательским воображением и, таким образом, «найти свою натуру» по прекрасному выражению Синявского, «не просто как объект изображения, но метафору и дыхание его внутреннего мира». И, что еще более важно, сосредоточившись на языке как высшем мериле правды о человеческих возможностях, о многообразии человеческих судеб и личном выборе, правды, противостоящей лжи и гнету тоталитарной власти, он сумел сказать правду о самой этой границе, определив ее с точки зрения темы, стиля и происхождения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

Опубликовано: *Essays in Poetics*. 1991. Vol. XVI. No. 1.

<sup>1</sup> *De Man P. Autobiography as Defacement // The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984. P. 67—81.

<sup>2</sup> Соотношение автобиографии и романа обсуждается в следующих работах: *Pascal R. Design and Truth in Autobiography*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1960; *Spacks P. Imagining a Self: Autobiography and the Novel in Eighteenth Century England*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1976; *May G. L'autobiographie*. Paris: PUF, 1979. См. также: *De Man P. Autobiography as Defacement*. P. 67—81.

<sup>3</sup> См.: *Harris J. G. Diversity of Discourse: Autobiographical Statements in Theory and Praxis // Autobiographical Statements in Twentieth Century Russian Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

<sup>4</sup> *Hartman G. The Unmediated Vision*. New York: Harcourt and Brace, 1966. P. 172—173.

<sup>5</sup> См.: *Meyerhoff H. Time in Literature*. Berkeley: University of California Press, 1955.

<sup>6</sup> *Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Литературно-критические статьи*. М., 1986. С. 121—290.

<sup>7</sup> Об определении понятия «автобиографический акт» см.: *Bruss E. Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Замечание Роя Паскаля о том, что «автобиография — <...> всегда взаимодействие, сговор между прошлым и настоящим; она, безусловно, больше значит для раскрытия настоящего, чем для воссоздания прошлого», (*Pascal R. Design and Truth in Autobiography*. P. 11), слишком сильно заостряет внимание на различии между прошлым и настоящим; здесь важно ощущение времени как таковое, часто — наложение разных слоев времени и памяти, напряжение между ними.

<sup>8</sup> См.: *Jay P. Being in the Text*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

<sup>9</sup> См.: *Gunn J. Autobiography: Towards a Poetics of Experience*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

<sup>10</sup> Подробнее об этом см. *Harris J. G. Between Source and Pattern: The Mediating Function of the Autobiographical Mode in Texts of Joyce, Mandelstam, Schulz // American Contributions to the IXth International Congress of Slavists, Kiev, 1983*. Columbus: Slavica, 1985. P. 201—221; *Pike B. Time in Autobiography // Comparative Literature*. 1976. № 28. P. 326—346; *Spacks P. Stages of Life: Notes on Autobiography and the Life Cycle*. *Hudson Review*. 1977. № 30. P. 29—46.

<sup>11</sup> *Мандельштам О. Э. Собр. соч.* New York, 1971. Т. 2. С. 330.

<sup>12</sup> *Бахтин М. Формы времени и хронотопа...* С. 288. Этот отрывок датирован 1973 г.

<sup>13</sup> См. о «законах» автобиографии в кн.: *Bruss E. Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. P. 33. См. также: *Gusdorf G. De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie littéraire // Revue d'histoire littéraire de la France*. 1975. № 75. P. 957—994. Гусдорф оспаривает тезис Филиппа Лежена в «Le pacte autobiographique» (Paris: éditions du Seuil, 1975) о том, что «Исповедь» Руссо положила начало литературному жанру автобиографии в точном смысле слова. Гусдорф считает, что «современная литературная автобиография родилась из десакрализации религиозных автобиографий» (*Gusdorf G. De l'autobiographie*. P. 990), и, таким образом, Руссо явил собой «кульминацию», а не «зарождение» жанра; это обусловило значимость данного им образца для будущего. См. также: *Vance E. Augustine's Confessions and the Grammar of Selfhood // Genre* 1973. March № 6 (1) P. 1—28. Вэнс пишет, что «автобиография, как хорошо известно, есть явление современной культуры, возникшее вместе с романтическим мифом о самовыражении в начале прошлого века. Будучи порождением романтизма, автобиография, как представляется, основана на тезисе о том, что язык может и должен служить человеку как средство субъективного действия» (*Ibid P. I.*)

<sup>14</sup> См.: *De Man P. Op. cit., Derrida J. The Ear of the Other: Otobiography Transference, Translation // Texts and Discussions with Jacques Derrida*. New York: Schocken Books, 1985.

<sup>15</sup> Например, Руссо — автор и герой «Исповеди» заслуживает доверия в такой же степени, как Толстой — автор «Войны и мира». Солженицын — автор и герой «Архипелага ГУЛАГ» заслуживает доверия в такой же степени, как Солженицын — автор «Ракового корпуса» и «Одного дня Ивана Денисовича».

<sup>16</sup> В последнее время советские критики видят во многих произведениях мемуарной литературы и лирическое начало. См. недавнее исследование

дование Е. А. Балбунова (Балбунов Е. А. Поэтика лирической прозы: 1960—1970. Новосибирск: Наука, 1985), где идет речь о взаимосвязи между лирической поэзией и современной мемуарной прозой у Берггольц, Солоухина и других. Балбунов также исследует проникновение элементов вымысла в «лирическую мемуарную прозу» Конецкого, Гранина и Катаева.

<sup>18</sup> Констанчик Н. Д. Жанр и сюжет современной писательской художественной автобиографии // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград: Калининградский гос. университет, 1976. С. 131—142.

<sup>19</sup> См.: Бахтин М. Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет М.: 1975. С. 72—233.

<sup>20</sup> Цит. по: Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. М., 1989.

<sup>21</sup> Nivat G. Soljenitsyne. Paris: Seuil, 1980. P. 64—65, 140.

<sup>22</sup> Vroon R. Literature as Litigation: Alexander Solzhenitzyn's The Gulag Archipelago // Russian History. 1980. Vol. 7. № 1-2 P. 216.

<sup>23</sup> Kennan G. Between Earth and Hell // Alexandr Solzhenitsyn: Critical Essays and Documentary Materials / Ed. John B. Dunlop, Richard Haugh and Alexis Klimoff, 2nd ed. New York: Collier Books, 1975. P. 505.

<sup>24</sup> Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 2. С. 269.

<sup>25</sup> Nabokov V. Speak, Memory. London: Gollancz, 1951, Chapt. 5.

<sup>26</sup> Sinyavsky A. A. Voice from the Chorus. London, 1973. P. 9.

<sup>27</sup> См., например: Вгусс Е. Оп. cit.; Явчуновский Я. Документальные жанры. Саратов, 1974; Гинзбург Л. О литературном герое. Л. 1979, а также мою работу «Diversity of Discourse: Autobiographical Statements in Theory and Praxis» («Autobiographical Statements in Twentieth Century Russian Literature»).

<sup>28</sup> Машинский С. О мемуарно-автобиографическом жанре // Вопросы литературы. 1960. № 6. С. 129—145.

<sup>29</sup> Анкета журнала «Вопросы литературы» (1966, № 9); «Литература. Документ. Факт», дискуссия журнала «Иностранная литература» (1966, № 8); Субботин В. Лазарев Л. «Диалог» // «Литературная газета» 1967 г. 8 мая; К спорам о художественном документе // Новый мир (1968, № 8).

<sup>30</sup> См., например, статьи М. Кузнецова «Мемуарная проза» и Н. Дикшиной «Невыдуманная проза (О современной документальной литературе)» в кн.: Жанрово-стилевые искания современной советской прозы / Под ред. Л. М. Поляк, В. Е. Ковского. М., 1971.

<sup>31</sup> Урбан А. Художественная автобиография и документ // Звезда. 1977. № 2. С. 192—208.

<sup>32</sup> Явчуновский Я. Указ. соч. С. 22, 27.

<sup>33</sup> Он отверг обычные в научной литературе термины «невывымышленная литература», «литература факта», «художественно-документальная литература», «бессюжетная проза», предпочтя им термин «документальная проза».

<sup>34</sup> См.: Гинзбург Л. Записки блокадного человека // Нева. 1984. № 1. С. 84—108.

<sup>35</sup> См.: Гинзбург Л. О литературном герое Л., 1979. С. 7.

<sup>36</sup> Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. М. 1989.

<sup>37</sup> Рональд Вроон определяет «Архипелаг ГУЛАГ» как «род современного судебного ораторствования», основанный на образцах классической риторики. См. Vroon R. Op. cit.

<sup>38</sup> См.: Vroon R. Ibid.

<sup>39</sup> Слова Роя Медведева процитированы в кн. Scammel M. Solzhenitsyn: A Biography. New York: Norton and Co, 1984. P. 832, где говорится, что он в частном разговоре «защищал Солженицына <...> и утверждал, что главные факты его книги вполне достоверны и что она является уникальным вкладом в русскую и мировую литературу».

<sup>40</sup> Солженицын А. В круге первом. М., 1990. Гл. 57.

Перевод Л. Мотылева