

ГРАНИ

GRANI

83

1972

Postverlagsort: Frankfurt/Main, Mai 1972

Г Р А Н И

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА, НАУКИ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Год издания XXVII

№ 83

1972 год

СО Д Е Р Ж А Н И Е

ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

АЛЕКСАНДР ГАЛИЧ — Старый принц. «Когда-нибудь дош- лый историк...» «Я в путь собирался всегда налегке...» «От беды моей пустяковой...» Песня. Стихи	4
Д. Л. — Крест. Рассказ	14
АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ — Государственный житель. Рассказ	35

ОЧЕРКИ СОВРЕМЕННОСТИ

АЛЕКСАНДР ПЕТРОВ-АГАТОВ — Арестантские встречи	47
ПРИЛОЖЕНИЕ: Биографии	77

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ЛЮДМИЛА КЛЕЙМАН — Заметки о «Раковом корпусе» А. Солженицына	79
ТЕМИРА ПАХМУСС — Замолчанное произведение Зинаиды Гиппиус	113
ЗИНАИДА ГИППИУС — Роман о мистере Уэлльсе	117

ПУБЛИЦИСТИКА

Дискуссия о Марксовой теории отчуждения

Я. ТРУШНОВИЧ — От переводчика	129
МИЛОВАН ДЖИЛАС — Отчуждение — в природе человека	132
МИХАИЛ МИХАЙЛОВ — Джилас против Маркса	154
ПРИЛОЖЕНИЕ: Биографии М. Джиласа и М. Михайлова	175

ФИЛОСОФИЯ

Д. РУДНЕВ — Встреча с Розановым

183

БИБЛИОГРАФИЯ

Аркадий Столыпин. Две ценные книги о психотюрьмах. —

Ю. Трегубов. Лагерный роман

218

Памяти Б. К. ЗАЙЦЕВА

234

Список книг, поступивших в редакцию

235

Обращение редакции «Г р а н е й»

238

Обращение издательства «П о с е в»

239

*Статьи, подписанные фамилией или инициалами автора,
не обязательно выражают мнение редакции.*

*Не принятые к публикации рукописи
редакцией не возвращаются.*

© 1972 Copyright by Possev-Verlag,
V. Gorachek K. G., Frankfurt am Main

Издательство «П о с е в»

Заметки о „Раковом корпусе” А. Солженицына

I. ТЕМА СЧАСТЬЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА И В «РАКОВОМ КОРПУСЕ»

Уже не раз писалось о Солженицыне и о его связи с писателями XIX века. Многие из тем и идей писателей этого века представлены у Солженицына в их развитии, в их сложности и противоречивости, характерных уже для нашего века. Мне кажется, что одна из особенностей, делающая «Раковый корпус» большой книгой большого писателя, — ее тон, очень далекий от пессимизма, хотя последний оправдывался бы и даже напрашивался хотя бы уже тем местом, где происходит действие; и тем, что вся ткань книги пронизана воспоминаниями о лагерях и тюрьмах; тем, что большинство героев книги — это люди сосланные, то есть безо всякой причины сорванные с насиженного места, вынужденные жить вдали от родины, — что усугубляет их страдания. Слова «битая», «побитая», относящиеся в книге к Олегу Костоготову и к врачу Донцовой, можно отнести к очень многим ее героям: к Дёмке и Вере Гангарт, к Шулубину и Елизавете Анатольевне, к Сигбатову и многим другим.

И всё же Солженицын сумел показать мгновения счастья. Счастье это — разное, различающееся по степени и по причине, его вызвавшей. Это — счастье людей и людишек. Прежде чем обратиться к теме счастья

в «Раковом корпусе», вспомним вкратце, как относились к счастью писатели XIX века.

Пушкин — единственный писатель, кого считают представителем ренессанса в русской литературе. Был ли он счастлив и создал ли образы счастливых людей? Сам лично Пушкин боялся счастья и считал, что не рожден для него. Таков он в письмах и записках. А его герои? Татьяна в «Евгении Онегине» восклицает: «А счастье было так возможно, / Так близко!..¹». Да, было возможно, но что-то помешало его осуществлению. Онегин несчастлив; Ленский убит; Герман из «Пиковой дамы» сходит с ума; гибнет Дубровский; гибнет Пугачев; несчастлив и Алеко, герой поэмы Пушкина «Цыганы».

Лермонтов известен своей меланхолией, своим жизнеотрицанием. «И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, — / Такая пустая и глупая шутка!»²; ангел несет младенца: «Для мира печали и слез...»³. Печорин мечется, не находя не только счастья, но и места, где мог бы жить сносно. Ясно, что в произведениях Достоевского нет счастливых людей; может быть, старец Зосима в «Братьях Карамазовых»?

Чехова счастье благополучия отталкивало. У рассказчика «Крыжовника» вид счастливых людей вызывает отвращение. Как можно быть счастливым, когда вокруг страдают? Есть у Чехова рассказ «Счастье», в котором говорится о том, что счастье — это мираж, что где-то в земле зарыт этот клад, но никто не знает, где он зарыт, поэтому в жизни люди несчастливы.

Лев Толстой кажется мне единственным писателем XIX века, умевшим показать счастливых людей; счастье, изображаемое им, мгновенное. Так, например, в «Войне и мире» разные люди забывают обо всем под влиянием Наташиного пения. Вспомним, например, Николая Ростова, который только что был расстроен из-за своего денежного долга, долга чести, но которому все эти невзгоды вдруг начинают казаться ничего не зна-

чащими по сравнению с Наташиным пением, ее талантом затрагивать самое сокровенное в душе человека и просветлять ее.

Более длительное счастье Толстой видел в семейной жизни: таково счастье Наташи и Марьи Болконской в конце романа. Но к этому счастью способны у Толстого только женщины, да и то не все. Трудно назвать Долли Облонскую из «Анны Карениной» счастливой. Анна испытала счастье любви, но было в нем и много горечи, хотя бы мысли и чувства, связанные с ее сыном Сережей, которого она вынуждена была оставить. И не длительным оказалось это счастье, — оно привело героиню под колеса поезда!

У Толстого семья не дает, как правило, счастья мужчине. Как отмечает Марк Алданов в своей книге «Загадка Толстого», счастливый семьянин Константин Левин несколько раз был близок к самоубийству. Что уж говорить об Андрее Болконском? Даже Пьер Безухов не удовлетворяется семейной жизнью, ищет чего-то иного... Мужчины Толстого *думают*, а это — болезнь, по его мнению (да и по мнению Достоевского), поэтому они не могут быть счастливыми. Во время последнего разговора Андрея с Пьером, первый говорит:

«Ах, душа моя, последнее время мне стало тяжело жить. Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла...»⁴.

Солженицын представляет тему счастья в «Раковом корпусе» с помощью нескольких способов: он, например, сталкивает героев в споре, заставляет их в разное время повторять одни и те же ходячие мнения о счастье с разным отношением к этим мнениям; один и тот же герой в разных ситуациях высказывает противоречивые мысли о счастье; кроме того, герои показаны не только в минуты страдания, но и радости, счастья.

Ася первой высказывает мнение, что жизнь дана для счастья⁵. Жизнь ее сильно ударила, и сомнительно,

сможет ли она со своими представлениями о счастье найти его.

Эти же слова повторяет Олег, разговаривая с Русановым, повторяет, издеваясь над «глубиной» высказанных им мыслей, считая, что счастливо может быть и животное: «курица, кошка, собака» (стр. 158). А затем, в разговоре с Шулубиным, Олег, на долю которого выпала на редкость несчастливая жизнь (а может быть, и обычная доля в советской действительности), требует свою меру счастья, восклицая: «Нет, счастье — вы мне оставьте! ... хоть на несколько месяцев перед смертью!» (стр. 491), якобы противореча сам себе. Но противоречие здесь только внешнее: в каждом человеке заложено желание быть счастливым; только на «счастье» Русанова — материальное благополучие, построенное на чужих слезах и купленное ценой доносов и уничтожения многих честных людей, — на такое «счастье» Олег, конечно, не согласится. Зато Олег оказывается очень восприимчивым к тому, что Солженицын называет «самосущими радостями» (стр. 174), ощущение которых очень обострено у Олега, конечно, в связи с возвращенной ему относительной свободой, на которой он оказался после стольких лет тюрьмы. Кроме того, Олег умеет воспринимать счастье, заключенное в самых незначительных проявлениях жизни, таких, например, как возможность дышать свежим воздухом и курить папиросу (стр. 174). Этой способностью герой Солженицына напоминает многих героев Ивана Бунина, не сидевших, правда, в тюрьме и все-таки отдающих должное простому немудрёному счастью самой жизни, таким ее явлениям, или проявлениям, или просто предметам, как запахи, цвета или даже абажур на лампе⁶.

Подобному отношению к жизни Олег научился у Кадминых, которые, живя в большом городе внешне благополучно, были несчастливы, а в ссылке научились ценить такие «самосущие» радости⁷, как круглый деревянный, почти самодельный стол или же керосиновую

лампу. Они счастливы потому, что в царстве жестокости советской России сумели сохранить гуманность: любовь к человеку, любовь к животному.

Затем: по мысли Солженицына, счастье человека зависит от самого человека. Вот как об этом думает Олег под влиянием чудесной семьи Кадоминых:

«Потому что ведь — она права! — совсем не уровень благополучия делает счастье людей, а — отношение сердец и наша точка зрения на нашу жизнь. И то и другое — всегда в нашей власти, а значит, человек всегда счастлив, если он хочет этого, и никто не может ему помешать» (стр. 301—302).

Почти весь последний день Олега в городе — это счастье нового рождения человека. Очень многое возбуждает в Олеге восторг бытия, вводит его в царство счастья: это, например, цветущий урюк, его красота, нежность его розового цвета, которую Олег хочет запомнить и унести с собой. Или шашлык: как Олег ест его — вся его душа затронута этим внешним, таким, казалось бы, неважным для человека действием. Счастье нового рождения Олега связывается Солженицыным с обновлением, которое есть закон жизни. Олег думает:

«Это большая радость: в землю что-то тыкать, а потом смотреть, как вылезает» (стр. 513).

В этом есть нечто общее со счастьем, которое находят герои Толстого в семье — она ведь тоже источник обновления жизни. С этим же связана и неполнота счастья Олега:

«Пришло долгожданное счастье жизни, пришло! — а Олег его почему-то не узнавал» (стр. 581).

Невозможность для Олега иметь детей, иметь полноценную семью нарушает счастливое состояние его духа.

Вообще же трудно быть постоянно счастливым в жизни, а тем более, когда нет свободы ни от пут госу-

дарства с его тюрьмами и ссылками навечно, ни от болезни и ее последствий. И всё же верится, что Олег, такой, как он есть, выживет, сохранит свою душу и еще не раз будет счастлив потому, что жестокость жизни не убила в нем ростков хорошего, доброго. Олег способен оценить доброту (например, доктора Масленникова), самоотверженный труд врачей (Донцова), быть душевно тонким, помочь человеку, нуждающемуся в помощи. В Олеге сохранилось и стремление к идеалу:

«А хотелось бы коснуться чего-нибудь совсем другого. Чистого. Незыблемого» (стр. 455).

Иначе относится к счастью Шулубин. Он лгал, унижался, лицемерил во имя так называемого счастья, в чем-то смыкающегося с пошлым счастьем Русанова, и оно обмануло его. Всё это делалось Шулубиным во имя семьи; во имя семьи уничтожалась душа, — а дети вышли порождением зла, соответствующими господствующему в стране строю. По мысли Солженицына, семейное счастье, заключающееся в продолжении жизни, в обновлении цепи человеческого рода, отнюдь не оправдывается уничтожением во имя этого других или своей души.

Шулубин поднимает вопрос о счастье не только личном, но и будущих поколений. Перед нами — развитие темы Достоевского, будущая гармония, которая не нужна, по мнению Ивана Карамазова, если будет достигнута ценой хотя бы одной слезы ребенка. Шулубин, развивая эту тему, замечает, что неизвестно, кем и чем будут эти поколения, в чем они усмотрят счастье и окажется ли счастье этих грядущих поколений стоющим сегодняшних жертв. Можно продолжить мысль Шулубина следующим образом: представим себе, что будущие поколения Ивана Карамазова это — процветающие русановы; разве стоило для их счастья бороться, жертвовать многим, порою даже жизнью? А таким людям, — честным и хорошим, как Олег и Шулубин, —

жертвы предыдущих поколений ничего не принесли, кроме зла.

Шулубин приходит к концу своей жизни к выводу, что счастье — мираж, его нет, да оно и не нужно. «Счастлив и зверь, грызущий добычу» (стр. 491), — говорит он. Шулубин приходит к отрицанию того идеала, согласно которому прожил свою жизнь:

«Если только заботиться о «счастье» и о размножении, — мы бессмысленно заполним землю и создадим страшное общество...» (там же).

Для него главное — не обновление, иронически названное выше «размножением», и не счастье, а взаимопонимание, взаимопомощь, взаимное просветление душ.

Еще же важнее для Шулубина то, что в человеке есть нечто выходящее за пределы самого человека.

«Что-то уж очень есть неистребимое, высокое очень! Какой-то осколочек Мирового Духа» (стр. 534).

Эти мысли Шулубина перекликаются с мыслями доктора Орещенкова: необходимо сохранить в душе незапятнанным тот образ вечности, который заложен в каждом. Принадлежность ко Вселенной, ощущение ее, связь с Божественным источником жизни — вот что может дать счастье человеку задумавшемуся.

Вере Гангарт мгновение счастья может дать сознание, что ее моральные ценности, выстраданные, выношенные годами, нашли понимание, что в главном — она права. Стоит вспомнить описание того, как Вера идет после переливания крови Олегу, после их памятного разговора. Она не идет, — она танцует, всё поет у нее в душе. Всё, что ей было раньше не под силу, теперь кажется возможным. А чего стоит ее воображаемый разговор с Олегом! Наряду с невозможностью взаимопонимания (например, разговоры Олега с Донцовой, с Зоей), Солженицын сумел показать, как в иных си-

туациях в прах разлетается стена взаимного непонимания и какое счастье это дает людям, живущим под знаком волчьего закона нашей жизни.

Есть в произведении и иное счастье: счастье Вадима, которое он видит в работе, да не во всякой, а именно в той, которая может принести ему славу. Он напоминает Андрея Болконского в определенный период жизни последнего. Начинает развенчивать высшую ценность такой работы-славы Вадима — Шулубин. «Интересно» — единственный аргумент, которым в состоянии защитить свое кредо Вадим, не выдерживает критики Шулубина. Последний говорит:

«Коммерция тоже интересна. Делать деньги, считать их, заводить имущество, строиться, обставляться удобствами — это тоже всё интересно. При таком объяснении наука не возвышается над длинным рядом эгоистических и совершенно безнравственных занятий» (стр. 421-422).

При подобном подходе к вопросу «интерес» Вадима не очень-то многим отличается от «интереса» Русанова. Не случайно так часто совпадают мнения этих двух героев. Со своим «интересно» Вадим безразличен к людям, смотрит на них свысока, счастье его — эгоистическое.

Семейная ячейка, в созидании которой видит счастье Зоя, напоминая этим Наташу Ростову, счастье в наслаждении Аси — всё это тоже разновидности мелкого, эгоистического счастья.

2. ОСОБЕННОСТИ ПОРТРЕТА В «РАКОВОМ КОРПУСЕ»

Одна из особенностей портрета в произведениях Солженицына — его динамичность: подвижны руки, ресницы, брови, губы, голова и всё лицо героя. Таково большинство портретов в «Раковом корпусе». Исклю-

чение — портрет доктора Орещенкова, воссозданный в еле заметных движениях, отвечающих тому образу «вечности», в котором заключается для него смысл существования и который требует «молчаливого углубления, свободного от внешнего звука, разговора, от деловых мыслей...» (стр. 474).

Интересен в этом отношении и портрет Шулубина, одна из основных черт которого — неподвижность: автор отмечает его «глаза с неподвижностью» (стр. 338), его «замерший взгляд» (стр. 342), положение его тела: «... и высился он, как враждебный часовой...» (стр. 419) и др. Тем разительнее и значительнее изображение лица последнего как самого движения во время разговора с Олегом:

«У него лицо из тех было лиц, которые все смещаются, меняются, искажаются при сильном чувстве, ни одна черта не остается покойной» (стр. 481).

Контраст между Шулубиным, застывшим, замершим, неподвижным (каким мы видим его в палате и каким он, наверное, кажется и в повседневной жизни), и Шулубиным, изображенным в разговоре с Костоготовым, указывает на степень уничтожения его личности, делает наглядной неестественность его обычного поведения; не случайно в палате, при всех, он напоминает Олегу «только что разгримированного, измученного спектаклем артиста» (стр. 358). Всю свою жизнь вынужден был Шулубин играть роль, вести себя не так, как его «я» этого требовало.

Герои Достоевского тоже всегда в масках, они не знают, каково их истинное лицо⁸, они ищут его и из-за этого страдают. По-моему, страдания Шулубина, которому *пришлось* надеть личину властью обстоятельств, из которых нет выхода, — много трагичнее, чем у героев Достоевского.

В портрете есть еще одна деталь. Понятно, что ему

трудно сидеть и двигаться, — причиной этому его болезнь. Но Солженицын подчеркивает затрудненность движения той части его тела, которой внешне ничего не препятствует: Шулубин

«странно как-то обвел кругообразно шеей, будто воротник его теснил, но никакой воротник ему не мешал, просторен был ворот нижней сорочки»⁹.

Это странное движение Шулубин делает «как если бы хотел освободить голову — и не мог» (стр. 421). Перед нами — определенная символика портрета. Душевная скованность героя, который не может говорить, думать и поступать так, как он хочет, находит свое выражение и во внешнем движении, вызванном внутренним «тюремным заключением», которому подвергнут Шулубин, как и многие ему подобные.

Очень подвижные, выразительные губы у Веры Гангарт; самые разнообразные чувства отражаются в их движении: доброта, в высшей степени присущая ей, недовольство, страдание...

«Губы ее никогда не оставались равнодушны к тому, что они произносили. Крохотными движениями — изгибом, не одинаковым слева и справа, чуть вывертом, чуть передергом, они поддерживали мысль и уясняли» (стр. 369).

Движения в произведениях Солженицына оказываются более выразительными, чем слова, и часто его герои обходятся без слов. Так, например, узнал Дёмка о своей судьбе:

«Только обошла она (хирург. — Л. К.) пальцем Дёмкину опухоль, да приобняла за плечи — и пошла дальше. Но тем случилось что-то роковое. Дёмка почувствовал. Веточки его надежды отрубались» (стр. 138).

Нет таких слов, которые могли бы передать трагизм Дёмкиного положения! Даже описывая, что он почувствовал, Солженицын скуп на слова: в таких ситуациях предложения писателя становятся короткими,

отрывистыми, что делает передачу содержания такой же резкой, как и сама трагедия героя.

Самое главное, самое невыразимое, — некий «подтекст», — тоже заключен в движениях героев Солженицына. Вот как об этом думает Олег: «Вечное это сочетание рук, неизбежное продолжение разговора...» (стр. 256). Разговор при помощи движений рук помогает преодолевать отсутствие коммуникации между людьми. В нем заключена большая сила, разрушающая стену человеческого непонимания.

И быстрота, мимолетность неоформленных человеческих мыслей, которые еще как бы находятся в подсознании или по пути из него, еще не успели вылиться в слова, передаются Солженицыным также с помощью движения. Нежелание Олега сообщить безголосому лектору-философу, занимающемуся всякого рода советской демагогией, адрес врача Масленникова, причины этого нежелания, чувства, с ним связанные, «все это было — не размышление, лишь один поворот подбородка со шрамом от Русанова к Ахмаджану мимо безголосого» (стр. 166).

Большую роль в портретах героев Солженицына, как и в портретах героев почти любого другого писателя, играют глаза. Попробуем проследить, есть ли что-либо особенное, присущее только Солженицыну в этих описаниях. Подмена диалога с помощью слов — диалогом глаз издавна известна в литературе. Так же, как у героев Льва Толстого, взгляд героев Солженицына часто сообщает нечто противоречащее смыслу произносимых слов:

«Так они сказали, но внимательно смотрели друг на друга, и ясно было, что не в этих словах дело» (стр. 127).

Так ведутся любовные разговоры, но не только они. Трагический диалог заболевшего врача Донцовой и смертельно больного татарина Сигбатова, для которого

она сделала очень много, тоже ведется с помощью глаз (стр. 500).

«Поведение» глаз выдает характер человека. Вера Гангарт, будучи ни в чем не виновата, опустила глаза перед беззастенчивой ложью: «Она всегда опускала их, если думала о человеке неприятное» (стр. 413), а Зоя, которой ничего не стóит сыграть роль, «победив, еще продолжала испытывать ее оскорбленным прямодушным взглядом» (там же). Сколько иронии в этом «прямодушном» взгляде лгущей Зои... Не случайно Вера не задает вопросов Олегу, она понимает, что с ним случилось и кто в этом виноват. А Зоя наивно спрашивает Олега:

«— Ну, а вам, мальчикам, — зачем это все нужно было?

— Что? — не понял Олег.

— Ну вот это... быть недовольными... Чего-то там ожидать...» (стр. 190).

Зоя вполне соответствует режиму, при котором господствует ложь, где надо играть роль, удобную правителям, быть «всем довольным», ничего не «ожидать». Зое будет при этом режиме хорошо.

Неотступный, пристальный взгляд одного человека в глаза другому взаимно открывает обоим их сущность. Вот как об этом пишет Солженицын:

«Когда глаза неотрывно-неотрывно смотрят друг в друга, появляется совсем новое качество: увидишь такое, что при беглом скольжении не открывается. Глаза как будто теряют защитную цветную оболочку и всю правду выбрызгивают без слов, не могут ее удержать» (стр. 370).

Солженицын ставит Олега Костоглотова в положение, при котором он смотрит этим продолжительным взглядом и в глаза Зои, и в глаза Веры, и видит совершенно нечто разное, раскрывающее подлинную сущность характеров обеих героинь. У Зои он замечает в глазах хищность (стр. 271), зато у Веры глаза — беззащитные (стр. 370).

Описание глаз Шулубина повторяется много раз, и, в отличие от Толстого, это делается коротко. Настойчивое повторение описания глаз в случае Шулубина не столько заставляет читателя запомнить героя (каково главное назначение описания глаз у Толстого, например, у Марьи Болконской), сколько звучит тревожным набатом. Глаза Шулубина необычны и описаны они очень подробно: их цвет, величина, нездоровый вид и, главное, их выражение — осуждающее, обвиняющее людей в том, что произошло в его стране, что случилось с ним. Это «неодобряющий... взгляд» (стр. 351), недобрые глаза (стр. 357); или: «На всех он так уставлялся, будто все они здесь были в чем-то виноваты перед ним» (стр. 338). Особенно не по себе под этим взглядом Русанову (там же), — «знает кошка, чье мясо съела».

Шулубин смотрит пристально на людей, но непонятно, видит ли он человека, на которого глядит. Взгляд его не столько внешний, сколько внутренний, устремленный в тайны происшедшего. Это — попытка разобраться в себе и в окружающем. Кроме того, у него взгляд, характерный для человека, ждущего со всех сторон опасности, «будто он был взбужен ночным стуком в одиноком доме, сошел с кровати и не знал — откуда беда» (там же). Последнее предложение имеет двойное значение: с одной стороны, Шулубин действительно не мог разобраться в том, что происходит, с другой, — эта фраза отмечает характерную черту жизни в советской России: стук ночью в дверь чаще всего означал арест.

Глаза героев Солженицына как бы обладают некой таинственной способностью предугадывать будущее их обладателя и выражать его. Вот как, например, Олег говорит Зое о девушке, которую он любил до ареста:

«В глазах, вот как в ваших — всегда насмешечка, а у нее —немножко грусть. Неужели уж человек так предчувствует свою судьбу, а?» (стр. 191).

Перед нами некий мистицизм, столь мало характерный для официальной советской литературы. Выражение, отмеченное в глазах Зои, тоже отнюдь не случайное: конечно же, она будет преуспевать в жизни.

Зоя часто играет глазами, и автор неоднократно подчеркивает эту искусственность в движении ее глаз и то, что она знает, как ей это к лицу. Ей не трудно играть в жизни, она — не Шулубин, не будет она внутренне казнить и истязать себя на медленном огне за неискренность.

Зато глаза Веры — как легко им смеяться и как часто они это делают! (стр. стр. 357, 517). Это — отзывчивые глаза, как и сама их обладательница. Глаза Веры светло-кофейные, и цвет этот обыгрывается автором. Он, этот цвет, означает так много для Олега — под взглядом этих глаз Олег согласен на всё или почти на всё. Образ Веры — светлый, как светлы и ее глаза, какой должна быть ослепительно светлой Вега. Для Олега — весь облик Веры светлый. У нее «такое светящееся лицо» (стр. 260), она вся «такая светящаяся женщина» (там же); в день переливания крови Олегу она излучает «светлость и радость» (стр. 412); во время последнего их разговора Вера смотрит «из светового охвата» (стр. 518), «в рассеянных веерах света, забившего всю комнату» (там же).

Олег отличается «глазищами» — так названы его глаза шесть или семь раз. Взгляд его темный, сильный, гневный, непримиримый, горящий. Все перечисленные эпитеты и сам размер глаз подчеркивают внутреннюю силу Олега, много пережившего и закалившегося в трудной жизни. Чувствуется и его несломленность, способность к борьбе. Но если человек, с его глупостью или ограниченностью, перестает интересоваться Олега, он смотрит «пусто» или «тупо» (стр. стр. 426, 506). Здесь стоит отметить и пятикратно повторенное упоминание о том, что Олег зевает, когда ему надоедает бессмыс-

ленность спора с людьми, мало что понимающими в жизни (стр. 454).

В характеристике взгляда Русанова обращает на себя внимание то, что чаще всего вместо глаз описываются очки. Не случайно автор наделил Русанова очками. Глаза выражают чувства, а стекло — бездушно, так же, как бездушен и их владелец Русанов. Вот несколько примеров: «...блеснул очками...» (стр. 156), «...культурно поднял брови за очками...» (стр. 230), «...приветливо сверкнул очками...» (стр. 228).

Растерянность врача Донцовой под натиском болезни передана тем, что внимательное лицо и острый профессиональный взгляд у нее сменяется «усталым, заморганным лицом» (стр. 472; курсив мой. — Л. К.).

Нередко в характеристике мужчин, наиболее приближающихся к тому, что можно определить положительным героем, Солженицыным подчеркивается диссонанс: весь образ героя строится на этом диссонансе во внешности героя. Таковы в «Раковом корпусе» Олег и Лев Леонидович. У Олега диссонансный штрих — прежде всего, конечно, его шрам, а также его «непричесанные, дыбливые черные волосы, торчавшие и вверх и вбок» (стр. 18), описание которых повторяется неоднократно, причем значение сохраняется, а меняются лишь определяющие слова, например: «...во всех направлениях были закручены вихры на его... голове...» (стр. 42), «черная метелка» (стр. 195), «косматая черная голова» (стр. 252) и так далее. Присущие Олегу «дикость» (стр. 75) и «неукладистость» (стр. 37) еще углубляются его привычкой кривить рот, лицо, шрам, глаза. Он — долговязый, неуклюжий. Может быть, эта внешняя дисгармония связана с бурной внутренней жизнью Олега, ею же подчеркивается и его внутренняя привлекательность.

А вот Лев Леонидович: у него «милосмешная фигура гориллоида» (стр. 387), его очень длинные руки-

лапы болтаются или же смешно не влезают в маленькие карманы. Контраст этих двух героев с каким-то уж слишком красивым Вадимом подчеркивает, по-моему, их бóльшую человечность. Авторской иронией проникнуто описание другого внешне благообразного героя — директора больницы, самодовольного тупицы и ничтожества:

«С той сединой, которая с известного десятка лет окружает равнодушно-благородным нимбом головы талантов и тупиц, самоотверженцев и проходимцев, деятелей и лентяев; с той представительностью и успокоенностью, которыми вознаграждает нас природа за неиспытанные муки мысли...» (стр. 393-394).

Так рисуется этот директор больницы. Чего стоит этот *равнодушно-благородный* нимб, равнодушный к тому, чью голову он украшает! Не меньше иронии ощущаем мы и в упоминании об успокоенности взгляда, вознаграждающей человека за *неиспытанные* муки мысли. У Солженицына, как и у Достоевского, красивая внешность героя часто противоречит его внутреннему содержанию. (Говоря о Достоевском, стоит вспомнить очень правильное, но отталкивающее лицо Ставрогина из «Бесов»). В отличие от директора Лев Леонидович, — трудолюбивый, талантливый, с живой совестью, — наделен внешностью странной, далекой от благообразия.

Лицо Олега и его выражения проходят ряд метаморфоз. Это зависит от того, видим ли мы его объективно, то есть глазами автора, или же глазами кого-либо из героев, а также от того, в каком настроении сам Олег пребывает. Русанов видит Олега в качестве «бандюги» (стр. 18), поэтому лицо у него в такие минуты грубое, жёсткое. «Закоренело-упрямое» (стр. 192) выражение его лица отмечается многими, в том числе и Донцовой. Но это же лицо смягчается, попадая в сферу влияния Веры и солнца. Даже болтовня с Зоей при-

водит к тому, что лицо Олега добреет и становится мягче. В минуты счастья нового рождения Олег описан так:

«И — лицом разойдясь от счастья, улыбаясь никому — небу и деревьям в той ранневесенней, раннеутренней радости... Олег пошел по знакомым аллеям...» (стр. 536).

В таком изображении передана интенсивность, максимальность изменения в лице, — ею подменена определенность характеристики этого изменения. В ряде портретов лицо Олега дано как нечто самодовлеющее, как бы имеющее квадратуру, в которую можно войти: «опять он возвращался в свое жесткое лицо и медленную речь» (стр. 44).

Руки у Олега крепкие, как и весь он: не дрогнул он при известии, что может умереть; тюрьма приучила его относиться к смерти равнодушно, сколько раз он там был близок к ней, сама тюрьма и смерть даны Солженицыным как своего рода синонимы. В отличие от этого руки Олега дрогнули при известии о смене Верховного суда: никогда не умирают в человеке надежды на лучшее, как ни доказывай ему фактами и логикой, что это лучшее невозможно.

Весьма ярка и разнообразна гамма оттенков человеческого голоса в произведениях Солженицына: поражает богатство лексики и разнообразие ее источников, а также то, насколько употребленный глагол передает переживание человека и соответствует ему. Олег говорит быстро, громко, зло, неприязненно (зарычал, буркнул, огрызнулся, ляпнул, громыхнул, отгавкнулся, проревел, промычал и много других). Но он же может говорить тихо, и тихий голос его связан с благожелательностью и хорошим настроением: Олег «спросил... негромко, счастливо» (стр. 365). Однако тихий голос Олега может выражать и высшее презрение к человеку, к его образу мыслей; так, разговаривая с Ахмаджаном и выяснив, что последний — не солдат, а охранник, да еще убежденный в том, что арестован-

ные — не люди, Олег говорит «еще тише, будто силы теряя...» (стр. 508), теряя силы от взаимного непонимания, от невозможности пробить глухую стену между двумя соотечественниками, от отвращения. (Попутно сто́бит отметить неумение санитарки Нелли говорить тихо, ее шёпот — это крик, слышимый на нескольких этажах. Если громкость голоса Олега связана с его силой, а также с несправедливостью, причиненной ему, — чтобы обороняться, надо поднять голос, то громкий говор Нелли делается главной чертой в характеристике этого грубого и примитивного существа.)

Отмечу еще два момента в описании внешности Олега: во-первых, разговаривая с Шулубиным, Олег как бы заражается настроением последнего, что отражается и в позе Олега:

«Подобно ему и Костоглотов, тоже осунувшись, тоже перевесясь вперед и назад, сидел на узкой скамье, как хохлатая птица на жердочке» (стр. 482).

Общность настроения, близость внешне таких разных судеб, глубокое взаимопонимание передано похожей позой, перенятой Олегом бессознательно от старшего, от Шулубина.

Вышедший на прогулку Олег, уже обессиливший от рентгена, сидит — и вот как это описывается:

«...на камне.. сидел Костоглотов... И руки свесил... до земли же. И голову без шапки уронил. ...сам неподвижный и формы обломистой, как этот серый камень...»

... Так он усиделся в своей прогретой окаменелости...» (стр. 360).

Есть в этих сравнениях Олега с камнем (трижды отмеченных), в их единстве несколько аспектов, важных для понимания текста. Олег тверд, как камень. Не случайно в его фамилии присутствует и корень слова «кость»: жизнь заставила Олега как бы глотать кости, справляться с самыми тяжелыми жизненными обстоя-

тельствами. Поэтому-то и сравнение Олега с камнем подходит к общему образу героя, развивает мысль, заложенную в самой его фамилии. В то же время перед нами Олег — физически ослабевший, силы жизни в нем в этот момент не в том напряжении, что были раньше; в нем много неживого, неподвижного, что также содержится в значении слова «камень». Поэтому, мне кажется, что данное описание и сравнение несет в себе по крайней мере двойной заряд и пробуждает в читателе двойной ряд ассоциаций.

Веру, как и других героев «Ракового корпуса», мы видим через восприятие других действующих лиц, чаще же всего через восприятие Олега. Черта, которая больше всего подчеркивается автором в образе Веры, это — легкость: она очень стройна, с очень узкой талией, она — «ласковая, лишь чуть стуженная из воздуха женщина...» (стр. 367), «легко-сочлененная» (стр. 516), легонькая. И походка ее соответствует всему образу: она «вошла почти не стуча туфлями, не выстукивая каблучками своего «я». ...Никто больше так не ходил» (стр. 365).

Контраст — важное средство изобразительности, и писатель часто им пользуется: духовное и душевное влечение у Олега связано с Верой, что в его понимании не исключает и необходимости физической близости, но все-таки главное в его отношении к ней это — нежность. Второе увлечение Олега — Зоя. Она — плотная, в ней подчеркивается писателем телесное начало, и к ней Олег испытывает только телесное влечение. Оба женских образа гармоничны, автор это подчеркивает; только у Зои гармония — физическая, внешняя: она ладно скроена, ловка, здорова, весела. В характеристике Веры, наоборот, подчеркивается гармония внутреннего и внешнего:

«Она строго это спросила, но странная была у нее строгость, вся пропитанная мягкостью, как все слова и движения

Веры Гангарт. И не расплывчатой мягкостью, а какой-то мелодичной, построенной на гармонии» (стр. 249).

Перед нами — единство душевной гармонии (мягкости) и внешней гармонии (слов и движений).

То, что Олег уделяет такое внимание ногам Веры, казалось, должно было бы опошлить ее образ, но этого не происходит. Не случилось этого потому, что мысли Олега даже о ногах Веры полны теплоты и нежности. Вот они, эти слова:

«Ее газельи тонкие ноги он заметил еще в первый раз, когда лежал на полу... Ее ноги, ноги ее газельи, он заметил еще в первый раз, в первый раз» (стр. 262).

Дважды повторенная на одной и той же странице тождественная характеристика ног Веры, эпитет «газельи», инверсия, словосочетание «в первый раз», повторенное дважды подряд, — всё это делает мысли Олега о Вере поэтичными; а указанные выше средства выразительности более характерны для стихотворной формы, чем для прозы.

Чувственный земной образ Зои подчеркивается характеристикой ее голоса — «лакомого» (стр. 24), данной дважды: так воспринимается этот голос и Русановым, и Олегом. Эпитет связан с вкусовыми ощущениями, с материальным. Губы же у нее «огневатые» (стр. 193) и «алчные» (там же и на стр. 274). Зоя подобна огню, жадно и горячо охватывающему свою жертву.

Нередко бывает так, что Солженицын при помощи одной внешней черты, зачастую связанной с одеждой и повторяющейся неоднократно, дает меткую и символическую характеристику второстепенному персонажу. Так воссоздается им образ жены Русанова, в нем подчеркивается ее необъятный размер; она, например, занимает всю больничную скамейку, предназначенную для троих (стр. 201). Из этой подробности вытекает и дальнейшее: делается как бы понятным «вызванный

практической необходимостью» донос Русановых на их соседа по квартире с целью освободить еще одну комнату, поскольку для такой обширной Русановой не хватало места в общей квартире. Вот как описывается она Солженицыным: у нее «широкая голова, еще уширенная пышными медными стриженными кудрями» (стр. 9), ее фигура, «объятая по плечам двумя чернобурками» (там же), «казалась втрое мощнее мужа» (стр. 13). Дальнейшие встречи читателя с женой Русанова продолжены в тех же тонах.

Важную роль в таких портретах играет одежда и предметы обихода: они как бы срастаются с героями, выражая их сущность и подчеркивая их незначительное человеческое содержание.

В описании, например, Авиеты, дочери Русановых, достойного продукта воспитания и примера своих родителей, важную роль играет свитер — его описанием сопровождается почти каждое движение девушки; в одежде иронически отражаются также черты ее характера:

«...и была одета Алла смело, гордо, вполне выявляя свою крупную ясную привлекательность, так совмещенную с твердым ясным умом» (стр. 315).

Ирония портрета усиливается и тем, что внешняя характеристика частично дается ее собственным отцом, отмечающим в ней черты, прямо противоположные разговорам, которые она ведет в палате и которые обнаруживают ее приспособленческие взгляды: так, например, у нее

«...прямое честное открытое лицо, такое энергичное, живое, с подвижными ноздрями, с подвижными бровями, чутко вздрагивающими на всякую несправедливость» (стр. 312).

В резком контрасте с этим портретом звучат ее слова о том, что не надо арестованных реабилитировать (невинно арестованных людей, чью жизнь уничтожили ни за что, ни про что такие, как ее отец; была бы новая

возможность, — и Авиета несомненно сделала бы то же самое); ее мысли о карьере писателя (она хочет стать писательницей не по призванию, а потому, что это выгодно); о правде и объективности (что, мол, «суровая правда» в литературе не нужна) и т. д.

В отличие от образа Авиеты, портрет ее брата Юры дан с помощью трижды повторенного слова «молча» и его синонимов; и перед нами возникает как живой юноша с его частичным протестом против отца, его обедненная сущность. Он — как героиня Киплинга:

„Who did not know
(And now — we know that she never could know)
And did not understand“¹⁰.

Эти слова Киплинга поистине можно отнести к Юре Русанову, но, мне кажется, что в отличие от киплинговской героини, он не сделает ни добра, ни зла, просто не будет способен ни к тому, ни к другому. Юра «молча занес . . . чемодан»¹¹, «молчаливый сын отвернулся» (стр. 12). «Он всё воспринимал погашенно» (стр. 13).

Страдание Солженицын блестяще передает через позы человека: так предстает перед нами обреченный Азовкин, особенно его губы, которые «не были сведены в один рот, а каждая губа выражала свое отдельное страдание» (стр. 65). Мы видим как бы не одно только страдание, а целую массу их, и не в человеческой власти их побороть, с ними справиться. Своей множественностью они уничтожают человека. Тем же приемом описан мальчик, попавший в лагерь, обессиленный от непомерного труда в невыносимых условиях:

«... а этот третий, птенец, стоял, грудью опершись о лопату, как будто проткнутый ею, свисая с нее, как чучело, белое от снега . . . Малой только вздохнул и опал, и еще будто глубже вошел ему черенок в грудь» (стр. 231).

Поза его передает безжизненность и полное безразличие; есть в этом описании и символ: черенок лопа-

ты проткнул грудь мальчика, как проткнула его, уничтожила чужая злая воля. На память невольно приходит блоковский вонзающийся «в сердце — острый французский каблук»¹². Образ черенка лопаты создан по тому же принципу, что и образ каблука: возвышение реального, даже весьма прозаического предмета и его действия до символа гибели.

3. ЖИВОТНЫЙ МИР КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА В «РАКОВОМ КОРПУСЕ»

Наряду с другими средствами художественной образительности Солженицына, уже упомянутыми мной выше, важную роль в романе играют сравнения, аллегории, сопоставления различных аспектов жизни, характеров и переживаний людей с животными. Большой и разнообразный мир животных встречает читателя в «Раковом корпусе», причем этот мир тесно связан с жизнью человека. Действие одной из предпоследних глав романа происходит в зоологическом саду. Всех зверей, их характеры и положение Олег Костоготов воспринимает двойственно: как зверей и как людей. Как и люди, эти животные находятся в клетках (тюрьмах), они «арестованы» и страдают. Так, например, обезьяны

«... напоминали ему многих прежних знакомых, просто даже он узнавал отдельных — и еще сидевших где-то сегодня»¹³.

Объявление, помещенное возле клетки с совой, в котором было написано, что совы плохо переносят неволю, вызывает у Олега следующую мысль: «Знают же! — и всё-таки сажают!» (стр. 558). Здесь очевидна параллель между людьми и строем, власть имущими и бросаемыми ими людьми в тюрьмы. В клетке прыгает медведь, а Олег воспринимает это как единственно возможный способ для «арестованного» медведя выразить

свое отчаяние. И так, зоологический сад с его обитателями выступает в романе как некое аллегорическое изображение чувств и положения человеческих узников.

Но не все животные вызывают у Олега такого рода ассоциации: так, например, хищники ассоциируются у него с блатными, а то и хуже — с гонителями. Трудно в следующем описании тигра не узнать главного тюремщика — Сталина:

«Дальше увидел он — господина тигра. В усах, в усах было сосредоточено его выражение хищности! А глаза — желтые... Запуталось у Олега в голове, и он стоял и смотрел на тигра с ненавистью.

Один старый политкаторжанин, который был когда-то в туруханской ссылке... рассказывал ему, что — не бархатно-черные, а именно желтые были глаза!» (стр. 561).

Здесь мы узнаем усы и глаза Сталина, который был в туруханской ссылке.

Интересно, что у Солженицына цвет глаз крепко-накрепко связывается с определенными чертами характера. Желтые глаза (желто-карие) у Зои тоже кажутся, как мы помним, Олегу хищными. Так передано одновременное действие сознания и подсознания: желтый цвет глаз неосознанно напоминает о чем-то хищном (глаза Сталина).

Тема «животные» в объединении с темой «человек» красной нитью проходят через всё произведение. Обе эти темы как бы просвечивают, проверяют сущность людей в жизни. Так, Олег Костоглотов, например, «мир зверей ощущал... как-то более понятным, что ли. Более на своем уровне» (стр. 555). Ведь жизнь, которая выпала ему на долю, можно вполне назвать собачьей. Олег, не видевший счастья, мечтает о нем. Как я уже упоминала в первой главе, немудреное, пошленькое счастье благополучия, построенного на чужих слезах, вполне удовлетворяет Русанова и его жену. Но уже для

Шулубина счастье не только невозможно, но и не нужно. В жизни важны иные ценности.

«Не к счастью устремить людей, потому что это тоже идол рынка — «счастье»! — а ко взаимному расположению. *Счастлив и зверь, грызущий добычу* (курсив мой. — Л. К.), а взаимно расположены могут быть только люди!» (стр. 491).

Этими словами Шулубин отвечает на этический вопрос о счастье, его сущности и необходимости.

Животными проверяет Солженицын готовность своих героев и вообще людей достойно, по-человечески принять смерть. Люди, не способные к этому, сравниваются с курами (стр. 115—116). Кроме того, животные помогают автору более наглядно изображать различные жизненные процессы; например, смерть дается автором в образе «виляющей черным телом, уже бьющей хвостом пантеры» (стр. 281), «черной пантеры», загрызающей человека (стр. 502). Перед нами — конкретизированное изображение смерти и одновременно эмоций страха, связанных с нею и ею вызываемых. В теле, которое виляет, есть нечто отталкивающее, вызывающее отвращение; удар хвостом — не прямой, открытый удар; хищная смерть дана в образе хищного животного — пантеры, да еще к тому же черной, цвета траура.

Надежда на выздоровление передается писателем через движение насекомого: мягкое, грациозное и целетельное.

«Движение прошло по палате. Как будто из распахнутой большой книги выпорхнуло осязаемой радужной бабочкой самопроизвольное исцеление... Все молчали, подставляя бабочке лицо...» (стр. 154).

Перед нами очень удачная развернутая распространенная метафора, благодаря которой ощущаешь невесомое движение надежды, присутствие ее. Ощущаешь веру людей в нелогичное, в счастье, которое эта вера дает.

Образы различных героев романа Солженицына дополняются и развиваются с помощью сравнения с ка-

ким-нибудь животным, — и нередко это сравнение проводится на протяжении всей книги. Поведение человека в изменяющихся обстоятельствах показывается с помощью соответствующего «животного» образа. Так, наиболее близок главному герою романа Олегу Костоглотову пёс, с которым он сравнивается; собак он любит. Его движения и их психологическое содержание и объяснение тоже сравниваются с собачьими; это — движения существа сильного, но недоверчивого:

«Костоглотов смотрел непримиримо, как чёрный пес...» (стр. 65). Или: «Костоглотов косился на книгу, как пёс на птичье чучело...» (стр. 526).

Олег не сравнивается просто с собакой, которая может быть и маленькой собаченкой, и пугливой; нет, он напоминает *пса*, животное сильное, требующее к себе уважительного отношения. Да и не просто *пса*, а *черного пса*: цвет этот привносит значение серьезности. Есть в романе образ собаки, тоже черно-бурой, тоже огромной, к которой люди в своем большинстве относились так же плохо, как и к Олегу, и которую без вины замучили и убили так же, как это делали и с Олегом, только разве что не успев его довести до смерти. Не случайно присутствует в романе и обратное сравнение: *пса* по имени Жук — с человеком. Жук — по характеру добродушное животное — умел драться и кусаться, когда этого требовала жизнь, так же, как и Олег; но, как и Олег, Жук сохранил свои качества, свою личность: попав к добрым людям, в хорошие условия, он «быстро перенял абстрактную гуманность как главную норму поведения» (стр. 308).

Друзья Олега, близкие ему по духу, хозяева Жука, «любят в каждом своем звере не шкурку, а личность» (стр. 305). Здесь снова стираются писателем грани между животными и людьми, но одновременно существует в романе стена, и непроходимая притом, между хорошими людьми и животными по одну ее сторону и плохими людьми и животными — по другую. При-

чем отношением к животным измеряются и качества человека. Солженицын пишет:

«Но разлюбив сперва животных, — не неизбежно ли мы потом разлюбливаем и людей?» (стр. 305).

Но вернемся к «собачье-человеческой» характеристике Олега. Олег мечтает:

«...Как собака уходит спасаться, искать неведомую траву, так пойти на целые месяцы в леса...» (стр. 167). Просит он и у врачей: «Дайте мне, как собаке, убраться к себе в конуру и там отлежаться и отлизаться» (стр. 91).

Страдания, которым подвержены как человек, так и животное, объединяет их. Особенно интересно передано в этом смысле отношение Олега к любимой женщине, к Вере Гангарт, Веге. Сравнение с собакой в данном случае помогает Солженицыну выявить преданность, доброту, внутреннюю силу Олега. Эпитеты же, добавленные к этому сравнению, характеризуют отчаянное положение одинокого замученного, не верящего в хорошее существа:

«... лечь к ее ногам как пёс, как битый несчастный пёс. Лечь на полу и дышать в ее ноги, как пёс» (стр. 563).

Трижды повторенное сравнение делает очень доходчивой рвущуюся прямо из сердца мольбу этого человека, который мог быть таким добрым, сильным и счастливым!

Есть в романе и еще одна собака, которая не только трижды сравнивается с человеком, но и ведет себя, как человек, да и то не всякий, а так, как *должен был вести себя человек*: вежливо, ненавязчиво, с достоинством. Идет этот пёс «задумчиво» — эпитет «человеческий». Мы читаем о нем: «... как разумного человека с печальными глазами, его невозможно было пугаться» (стр. 473). А ведь очень многих в галерее показываемых Солженицыным людей возможно и должно пугаться! Это люди — неразумные, в отличие от собаки они причиняют зло как другим людям, так и животным

из корыстных мелких соображений или «просто так». Последний мотив повторяется в книге дважды, становясь ответом на один из самых жгучих ее вопросов. Дважды иллюстрируется данная тема злом, причиняемым дурным человеком животному.

«Жившая здесь обезьянка ослепла от бессмысленной жестокости одного из посетителей. Злой человек сыпнул табака в глаза макаке-резус'.

И — хлопнуло Олега! ... захотелось завопить, зареветь на весь зоопарк, — как будто это ему в глаза насыпали!

Зачем же?! Просто так — зачем же?.. Бессмысленно! — зачем же?» (стр. 560). Этот же вопрос встречаем мы и в другом месте книги:

«Вот и собаку убили.

Зачем?» (стр. 456).

В страдании и человек, и животное равны. Поэтому-то и у пса с человеческим характером, принадлежащего доктору Орещенкову, глаза «печальные», а сам он задумчивый. И все-таки Добро, которое символически изображено в этом псе, успокаивает, освежает человека, не в пример обществу некоторых людей.

Тему «человек—животное» можно проследить и на других примерах. Олег вспоминает поговорку «мягкое слово кость ломит» (стр. 455), в связи с которой он узнает о древнем сказании о Китоврасе, — о том, как сломал он себе ребро, лишь бы не повредить домика вдовы.

«И вот размышлял теперь Олег: этот Китоврас и эти писцы пятнадцатого века — насколько же они люди были, а мы перед ними — волки» (курсив мой. — Л. К., стр. 456).

Вопрос морали, норм поведения человека дан с помощью животного.

Слово «грызет» связано чаще всего с животными, у Солженицына же им характеризуется человек, как бы приравниваясь к животному в отличие от растения:

«У человека — зубы, и он ими грызет, скрежещет, стискивает их. А у растений вот — нет зубов, и как же спокойно они растут, и спокойно как умирают!» (стр. 278).

Мы здесь снова сталкиваемся с понятием «спокойствие», которое было подчеркнуто в человекообразной собаке; оно отмечается и как нечто, чему человек может позавидовать даже растениям, чего человек может пожелать себе — спокойного отношения к жизни и смерти.

Интересно обыгрывание имени Зоя, напоминающего Олегу о зоо, зоологии, животных. Олег спрашивает Зою, не чувствует ли она иногда своей близости к ним. Ответ героини очень точно характеризует ее: «Все мы немножечко им близки. Добываем пищу, кормим детёнышей» (стр. 195). Это верно, что касается человека вообще, но для Зои это как бы составляет содержание всей ее жизни. Не случайно Олег сравнивает ее с пчелкой, трудолюбивой, хозяйственной. Куда Зое до «трансцендентной отрешенности» (стр. 473) собаки доктора Орещенкова.

Стоит отметить еще ряд образов героев, сопровождаемых «животными» сравнениями. С этой точки зрения интересен также образ Шулубина, сломанного всем советским режимом. Вначале он воспринимается Русановым как филин или сыч; такая характеристика его вызывается неловкой молчаливостью Шулубина, которая чем-то мешает Русанову и подобным ему людям с их нечистой совестью: за ней мнится им нечто их разоблачающее. Олег тоже сравнивает Шулубина с птицей, и сравнение это, повторяясь несколько раз в небольшом отрывке, перерастает уже в метафору. Но это сравнение совсем иное: Шулубин напоминает Олегу «большую птицу — с крыльями, обрезанными неровно, чтоб она не могла взлететь» (стр. 359). Это сравнение сразу придает образу Шулубина глубокий трагизм. Что может быть трагичнее птицы, прикованной к земле?

Птицы большой, сильной, умной, с обрезанными крыльями! Над этим злым делом кто-то чудовищно безжалостный, бессердечный достаточно потрудились, да и цель при этом поставил заранее.

Повторение этого сравнения усиливает эмоциональное влияние образа, и дано оно трижды. Не случайно так представлен Шулубин во время тяжелого и серьезного разговора с Олегом о судьбах страны. Образ Шулубина — птицы с подрезанными крыльями — поднимается до символа не только трагической судьбы самого Шулубина, но и всей России, всего русского народа. Шулубин «сидел, как на насесте крупная неуседливая птица» (стр. 480), читаем мы дальше. Неуседливая птица, которой летать нечем. Невольно вспоминается при этом горьковская строка: «Рожденный ползать — летать не может!..»¹⁴ Каково же **рожденному летать** Шулубину, у которого страшная действительность отрезала крылья? И еще раз звучит этот трагический аккорд:

«... и опять это походило на кривые неловкие попытки взлететь у птицы, по крыльям которой прошлись расчлененные ножницы» (стр. 483—484).

Другой образ — Вера Гангарт, любимая Олегом, сравнивается с газелью; такой видит ее Олег в больнице: у Веры «газели тонкие ноги» (стр. 262). Затем в зоологическом саду антилопа нельгау не только всем своим обликом напоминает Веру, но она смотрит на героя «милыми глазами», «мило-укоряющим взглядом» (стр. 562). В нее как бы переселяется душа Веры. Легкость, душевная чистота, ласковость героини передаются при помощи данного сравнения.

В отличие от Веры образ мужественного сильного хирурга Льва Леонидовича дан через сравнение с обезьяной:

«...увидела ... крупную сильную и милосмешную фигуру гориллоида — Льва Леонидовича...» (стр. 387) — читаем мы. И еще о нем же: «... волосатые обезьяньи руки» (стр. 337).

Следующая «животная» метафора относится и к Олегу, и к Льву Леонидовичу: руки их обоих Солженицын часто называет лапами (стр. стр. 41, 393, 252). С помощью этой метафоры усиливается гармония между обоими образами и подчеркивается то общее, что есть у этих людей с такой непохожей судьбой.

До сих пор говорилось об обрисовке образа героя с помощью сравнений из животного мира. Стоит обратить внимание на отдельные «животные» метафоры и эпитеты, характеризующие, например, движения разных героев. Десятки верно подмеченных особенностей движений животных помогает автору передать как внешнее движение человека, так и его внутренний психологический подтекст. Например: мальчик Дёмка «ногу поджал, как котёнок...» (стр. 52); «стал тыкаться, как поросёнок...» (стр. 439). Оба сравнения передают детскость, незащитность Дёмки. Хоть и рано повзрослел Дёмка, но движения его выдают его сущность несправедливо обиженного ребёнка.

В отличие от него Ася, до сих пор черпавшая жизнь полной мерой, в которой страдание разбудило всю силу чувства, неведомую ей раньше, «взвилась... рассерженно, как лошадь взвизгивает с передних...» (стр. 438). Сопоставим это сравнение с другим, с помощью которого описывается пожилая санитарка. «Как кобылка, туго занузданная, стареющая санитарка поводила головой вверх и вниз...» (стр. 531). Девочка сравнивается с норовистой лошадью, а пожилая, много пережившая женщина, — с взнузданной кобылкой. У санитарки, несмотря на ее очень тяжелый жизненный опыт, — отношение к жизни чище, чем у Аси.

Солженицын, сравнивая человека с животным, не боится употреблять и распространенные сравнения, только делает он это очень кстати. Нередко такое обычное сравнение помогает передать писателю трагизм положения человека. Так, о деятельном, сильной воли

враче Донцовой мы читаем: «Первое приятие болезни раздавило ее, как лягушку» (стр. 494). От раздавленной лягушки остается нечто страшное, такими же страшными оказались и изменения, произошедшие с Донцовой. Следующее сравнение уже менее обычно: «...рабочие мысли еще вились вокруг ее (Донцовой. — Л. К.) головы, как пчёлы...» (стр. 109). О мыслях обычно говорят, что они гнездятся, находятся внутри головы, а не вокруг, вне ее. Это движение пчёл-мыслей *вокруг* головы подчеркивает, во-первых, их движение-наличие, не признающее ни положенных часов, ни отведенных им границ (поэтому и *вокруг* головы), во-вторых, — движение настойчивое, постоянное, поскольку с пчелами связано представление о трудолюбии, о непрерывном собирании мёда.

Животное-символ тоже имеется в «Раковом корпусе», причем символика его усиливается эпитетами, часто отвечающими требуемой от символа эмоции, а не самому образу животного. Таков «какой-то серый, дохлый, но всё растущий змей» (стр. 585), символизирующий то страшное, тягучее, мучающее, что могло возникнуть, по мнению Олега, между ним и Верой, если бы они стали жить вместе.

Есть у Солженицына также и сказочные сравнения человека с животным, что расширяет значение образа, обогащает его эмоциональностью сказки. Например: «Так они (Вадим, Олег и Шулубин. — Л. К.), как три цапли из сказки, могли очень подолгу молчать» (стр. 421). Тяжелое молчание героев делается более лирическим благодаря этому сравнению. Оно, как в сказке, будто заколдованное, будто ждущее чуда.

Эпитеты и глагольные метафоры, взятые из животного мира, помогают Солженицыну создавать сложные образы его героев и рисовать жизнь в ее противоречиях. Так, например, жена Русанова, советского хищника, — «медногривая» (стр. 510), она трясет «своей

завитой львиной прической медного цвета» (стр. 210). В противоположность ей у Веры и Зои все порхает: руки, ресницы (стр. стр. 375, 520). А Костоготов — урчит.

Итак, роль «животных» образов в «Раковом корпусе» многообразна. Из нее черпает Солженицын одно из многочисленных своих средств художественной изобразительности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Собрание сочинений в шести томах. Том четвертый, стр. 169. Изд-во «Правда», Москва, 1969.

² М. Ю. Лермонтов Стихотворение «И скушно и грустно». Полное собрание сочинений в четырех томах. Том первый, стр. 46. Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва - Ленинград, 1948.

³ Там же, стихотворение «Ангел», стр. 223.

⁴ Л. Н. Толстой Война и мир. Собрание сочинений в четырнадцати томах. Том шестой, стр. 216. Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва, 1951.

⁵ Александр Солженицын. Раковый корпус. Собрание сочинений. Том второй, стр. 149. Изд-во «Посев», Франкфурт-на-Майне, 1969. Указанные дальше в тексте страницы в скобках относятся к этому же изданию.

⁶ И. Бунин. Собрание сочинений в девяти томах. Том первый, стр. 466; том пятый, стр. 314.

⁷ А. Солженицын. Раковый корпус. Стр. 301.

⁸ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений. Том седьмой. См. также статью Ю. Тынянова «Достоевский и Гоголь» в книге «О Достоевском». Brown University Press, 1966, p. 169.

⁹ А. Солженицын. Раковый корпус. Стр. 358.

¹⁰ Р. Киплинг. Стихи. Стр. 108. Перевод с английского: «Та, которая не знала (а теперь мы знаем, что она никогда не могла знать) и не понимала».

¹¹ А. Солженицын. Раковый корпус. Стр. 11.

¹² Александр Блок. Стихотворение «Унижение». Собрание сочинений в восьми томах. Том третий, стр. 31. Государственное Издательство Художественной Литературы. Москва - Ленинград, 1960.

¹³ А. Солженицын. Раковый корпус. Стр. 559.

²⁴ М. Горький. «Песня о соколе». Избранное. Стр. 70. Государственное Издательство Художественной Литературы. Москва, 1944.