

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Ассоциация преподавателей русского языка и литературы высшей школы
Ассоциация учителей литературы и русского языка
Красноярский государственный педагогический университет
им. В.П. Астафьева

**Серия «Универсалии культуры»
Вып. VIII**

Н.В. Ковтун

**РУССКАЯ
ТРАДИЦИОНАЛИСТСКАЯ ПРОЗА
XX—XXI ВЕКОВ**

ГЕНЕЗИС, МИФОПОЭТИКА, КОНТЕКСТЫ

Учебное пособие

Москва
Издательство «ФЛИНТА»
Издательство «Наука»
2017

УДК 821.161.1:7.035.9(075.8)
ББК 83.3(2=411.2)6я73
К 56

Редакционная коллегия:

д-р филол. наук, проф. *Anna Skotnicka* (Ягеллонский университет, Краков);
д-р филол. наук *Andrea Meyer-Fraatz* (Friedrich-Schiller-University, Йена);
д-р филол. наук, проф. *Мария Черняк* (Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург)

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. University of Bath *David Gillespie* (Великобритания);
д-р гум. наук, проф. Вильнюсского университета *Галина Михайлова* (Литва)

Ковтун Н.В.

К56 Русская традиционалистская проза XX—XXI веков : генезис, мифопоэтика, контексты: учебник / Н.В. Ковтун. — М. : ФЛИНТА : Наука, 2017. — 600 с. (Серия «Универсалии культуры». Вып. VIII.)
ISBN 978-5-9765-3330-1 (ФЛИНТА)
ISBN 978-5-02-039364-6 (Наука)

Предлагаемое учебное пособие является обобщающим трудом, дающим системное представление о генезисе, поэтике, историко-культурных и семиотических контекстах, определивших статус одного из ведущих направлений русской прозы XX—XXI вв. В книге традиционалистский тип художественного мышления раскрывается в его типологических характеристиках и индивидуальном своеобразии. Доминанты образной системы рассматриваются как опорные конструкты авторской картины мира, отдельное внимание уделено рецепции традиционализма в постмодернистской литературе («авангардный реализм», «новый реализм») и критике.

Для магистрантов, аспирантов, преподавателей литературы, культурологии, эстетики, а также студентов, специализирующихся в области гуманитарных наук. Представляет интерес для профессионалов-филологов, философов, искусствоведов, культурологов и широкого круга интеллектуалов.

УДК 821.161.1:7.035.9(075.8)
ББК 83.3(2=411.2)6я73

При реализации проекта используются средства государственной поддержки, выделенные в качестве гранта в соответствии с распоряжением Президента Российской Федерации от 05.04.2016 № 68-рп и на основании конкурса, проведенного общероссийской общественной организацией «Российский союз ректоров»

ISBN 978-5-9765-3330-1 (ФЛИНТА) © Ковтун Н.В., 2017
ISBN 978-5-02-039364-6 (Наука) © Издательство «ФЛИНТА», 2017

Оглавление

Введение	5
Глава 1. Традиционалистская проза: генезис, направления, методы исследования	18
1.1. Идеология и мифопоэтика художественного традиционализма	18
1.2. Ведущие направления традиционалистской прозы	33
1.3. Национальные мифы в контексте прозы писателей-областников и традиционалистов	44
1.4. Образ земли обетованной в поздних текстах А. Яшина	64
1.5. Миф о Сибири в творчестве традиционалистов. Роман С. Залыгина «Комиссия»	80
1.6. Мифология избранничества в поздней прозе традиционалистов	95
Вопросы и задания	112
Глава 2. «Русская идея» в малой прозе А. Солженицына	114
2.1. Проблема национального характера в рассказе «Один день Ивана Денисовича»	114
2.2. Концепция праведничества и ее воплощение в рассказе «Матренин двор»	141
2.3. Образ святого воина в рассказе «Захар Калита»	161
Вопросы и задания	171
Глава 3. «Русский миф» в произведениях Ф. Абрамова конца 1970-х — 1980-х годов	173
3.1. Агиографические мотивы в романе «Дом»	173
3.2. Образ Евдокии-великомученицы в житийном освещении	185
3.3. Образы героев-озорников: художественное своеобразие и функции	196
Вопросы и задания	206
Глава 4. Творчество В. Распутина в контексте национальной мифологии	208
4.1. Мифопоэтика ранних текстов писателя	208
4.2. «Демонологический» сюжет в повести «Живи и помни»	246
4.3. Миф о «земном рае» в «Прощании с Матерой»	263
4.4. Преодоление мифа о Руси как «земле обетованной» в повести «Пожар»	280

4.5. Герой рефлектирующего сознания и герой-трикстер в рассказах 1980—1990-х годов	290
4.6. Мотив женского богатырства в поздней новеллистике В. Распутина	323
4.7. Повесть «Дочь Ивана, мать Ивана» в контексте средневековой эстетики	342
4.8. Типология героев в творчестве писателя	360
Вопросы и задания	376

Глава 5. Малая проза В. Шукшина — между традиционализмом и постмодернизмом

5.1. Идеология «своего» и «чужого» в творчестве писателя	377
5.2. Типология героев: фантазеры, богоборцы и трикстеры	388
5.3. Мифологема города в поздних рассказах автора	414
Вопросы и задания	440

Глава 6. Мифопоэтика ранней прозы В. Астафьева

6.1. Мифологизированный образ новой Руси в повести «Перевал»	442
6.2. Мифологема Сибири в повести «Стародуб»	461
6.3. Миф о «земном рае» в повествовании «Царь-рыба»	480
6.4. Мифы культуры в повести «Пастух и пастушка»	495
Вопросы и задания	516

Глава 7. Образ крестьянского мира в творчестве писателей-«неопочвенников»

7.1. Миф о первотворении в рассказе Б. Екимова «Холюшино подворье»	518
7.2. Трансформация образа Хозяина в повести Б. Екимова «Пиночет»	534
7.3. Миф о Беловодье в романе В. Личутина «Скитальцы»	539
Вопросы и задания	569

Вместо заключения. Судьба реализма в словесности рубежа XX—XXI вв. (манифесты актуальной литературы)	571
--	-----

«РУССКАЯ ИДЕЯ» В МАЛОЙ ПРОЗЕ А. СОЛЖЕНИЦЫНА

2.1. Проблема национального характера в рассказе «Один день Ивана Денисовича»

Известно, что творчество А. Солженицына монолитно, он приходит в литературу зрелым мастером, до конца остается верен избранным темам¹. В принципиальном для писателя тексте «Как нам обустроить Россию: Посильные соображения» (1990) сформулирована важнейшая идея его произведений — идея «сбережения народа»² как основа «русской идеи» в целом³. Судьба крестьянина занимает мастера с ранних текстов, составивших основание традиционалистской прозы в целом. В эпических рассказах «Один день Ивана Денисовича» (1959; первоначальное название «Щ-854 (Один день одного зэка)»), «Матренин

¹ Латынина А. За открытым шлагбаумом. Литературная ситуация конца 80-х. М.: Сов. писатель, 1991. С. 46.

² Солженицын А. Как нам обустроить Россию: Посильные соображения. М.: Сов. писатель, 1990. С. 32.

³ Термин «русская идея» принадлежит Ф.М. Достоевскому: «Мы предугадываем, что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что русская идея, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях». См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 26. С. 131. Предельно лапидарно определил «русскую идею» Н. Бердяев: «все ответственные за всех». См.: Бердяев Н. Русская идея. Париж, 1971. С. 202. Почитаемый А. Солженицыным И. Ильин в понимании «русской идеи» исходит из трагической судьбы русского народа, единственная опора которого в традиционной духовности и самобытной культуре. См.: Ильин И.А. Собр. соч. М., 1993. Т. 2. Кн. 1.

двор» (1959), «Захар-Калита» (1965) автор воссоздает историю первой половины XX столетия через судьбу главного героя, воплощающего собой весь этнос. Для писателя и сама нация не продукт истории, но живое существо божественного происхождения, «сложный, яркий, неповторимый и не людьми избранный организм», за нацией признается полнота духовной жизни, необходимость покаяния как залог ее жизнеспособности¹. В этом контексте нация осознается единой семьей «с врожденной, взаимной расположенностью членов»², целостность которой определяет божественное провидение, а не политические или социальные институты.

В ранних текстах писатель опровергает идеологию большевиков, демонстрирует картину нищей, униженной русской деревни, растерявшей былую веру и защитников. Рассуждения о предпочтении нравственного прогресса техническому, об опасности революционных экспериментов с «живой» историей восходят к идеям Н. Гоголя, Ф. Достоевского, славянофилов, находят продолжение в творчестве «деревенщиков», прежде всего В. Распутина. Общество, основанное на вере в добро, может быть названо прогрессивным, а греховное — отсталым и темным, подлинный прогресс, по А. Солженицыну, связан с возможностью человека сознательно выбирать добро³.

В. Распутин подчеркивает, что все художники-традиционалисты, как из рукава гоголевской «Шинели», вышли из «Матрениного двора» А. Солженицына. С повестей, романов, публицистики автора и начинается «новое летоисчисление в нашей литературе», — свидетельствует А. Твардовский, в центр внимания встает «простой советский человек», отличающийся от плакатных героев ортодоксальной советской прозы. М. Геллер в рассказах А. Солженицына усматривает начало художественной

¹ См.: Штурман Д. Солженицын и национальный вопрос // Звезда. 1992. № 9. С. 125.

² Солженицын А. Образованщина // Новый мир. 1991. № 5. С. 41.

³ См.: Mahoney D. Aleksandr Solzhenitsyn: The Ascent from Ideology. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2001. P. 26—27.

концепции новой русской литературы: «После Ивана Денисовича к читателю пришли герои “Случая на станции Кречетовка”, пришла Матрена, породившая всю позднейшую “деревенскую” литературу»¹. В. Захаров подчеркивает, что само присутствие А. Солженицына, а вслед ему и писателей-«деревенщиков» «меняет значение и содержание того, что мы привыкли называть русской литературой»². Ж. Нива доказывает, что главные темы писателя — «крестьянский народ, деревенский праведник»³. Солженицын раскрывает иные источники духовной стойкости людей (аскетизм, преданность «своей» вере, внутреннюю силу и стойкость), восстанавливает исконные нравственные ценности бытия. Подчеркнем, художественное оформление авторской идеологии отчасти демонстрирует зависимость от канона социалистического реализма, что объясняет отзыв В. Шаламова о рассказе «Один день Ивана Денисовича»: «Еще один социалистический реалист объявился».

Уже в ранних новеллах А. Солженицын разрабатывает типологию сокровенных героев, на чьих плечах и стоит Русь: *крестьянский праведник* (образ Матрены), *каторжанин* (судьба Ивана Денисовича Шухова) и *святой воин*, воплотивший сам дух родной земли (образ Захара-Калиты). Изображая современность в картинах лагеря, нищей провинции с вымирающим народом, художник подчеркивает разительный контраст между абсурдностью бытия и нравственной одаренностью избранного героя (нации). Персонажам русской классики вольно было обсуждать проекты преобразования сущего, у них был выбор и возможность этим выбором воспользоваться, каковы же шансы обретения свободы, духовной и социальной, у тех, кто за-

¹ Геллер М. Александр Солженицын. М.: МИК, 1989. С. 8.

² Захаров В. О глубинных совпадениях Солженицына и Достоевского // Между двумя юбилеями. 1998—2003. Писатели, критики, литературоведы о творчестве А.И. Солженицына. Альманах / сост. Н. Струве, В. Москвин. М.: Русский путь. 2005. С. 409.

³ Нива Ж. Солженицын: пер. с фр. С. Маркши в сотрудничестве с автором М.: Худ. лит., 1992. С. 118.

перт в мире, сузившимся до размеров полуразрушенной усадьбы или зоны? Одной из причин русской трагедии — революции 1917 г. — автор «Красного Колеса» (1936—1989) считает патологию власти и раскол нации, истоки которого можно увидеть во временах Иоанна Грозного, введшего опричнину, закрепощившего мужика, и Петра I, когда высшие слои общества, пусть и силой, приобщаются к западному прогрессу, крестьянство же остается в устоях XV в. Павел Иванович Варсонофьев в «Августе Четырнадцатого» прямо утверждает: «Это, может, до монголов было — нравственная высота, а мы как зачли, так и храним. А как стали народ чертовой мешалкой мешать — хоть с Грозного считайте, хоть с Петра, хоть с Пугачева — но до наших кабатчиков непременно, и Пятый год не упустите, — так что теперь на лице его незримо? Что там в сокровенном сердце?»¹.

Уже с первого русского государя умственная элита и крестьянство представляют не разные сословия, но буквально разные народы, чуждые друг другу даже на уровне языка. Периодические попытки интеллигенции преодолеть пропасть, разделяющую ее и подневольное большинство, наталкиваются на непонимание, отпор. Почти интуитивное чувство собственного бесправия, униженности, тоска по воле питают русские бунты, беспощадные, но никогда не бессмысленные, по А. Солженицыну. (Бунт для писателя — возможность подняться над рабством в себе самом, которое инквизитор Ф. Достоевского считал неискоренимым в природе человека). Отмена крепостного права мало что изменяет во внутренней жизни общины, даже к эмпирическому пониманию свободы *как свободы выбора* и ответственности за него нельзя было приобщиться вдруг. Права на личную судьбу у русского мужика почти никогда не было, отдельный человек, крестьянин, находился в жестких рамках законов общины, крепостной зависимости, позже под ярмом коммуны. Во многом отсюда характерные для безмолвствующего большинства доверчивость, инфантильность, покорность судь-

¹ Солженицын А.И. Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2007. Т. 7. С. 371.

бе, ставшие одной из причин успешности большевистской авантюры.

Начиная с ранних текстов в фокусе авторского внимания оказывается не столько сама история, факты (хотя ею А. Солженицын интересуется неустанно), сколько *отдельные судьбы людей*, в эту историю вплетенные. Один из героев романа «В круге первом» (1955—1958) — Руська Доронин — прямо заявляет: «История до того однообразна, что противно ее читать. Все равно как “Правду”. Чем человек благородней и честней — тем хамее поступают с ним современники»¹. Ход истории, по версии автора, предопределен. История имеет иррациональный, мистический характер, растет как дерево или река, ее смысл не открывается одиночному сознанию, но остается ответственность личности за сделанный в истории выбор (или отказ от него). Здесь писатель смыкается с традицией христианского экзистенциализма, тень Ф. Достоевского угадывается уже в рассказе «Один день Ивана Денисовича».

Важное значение имеет проблема взаимообусловленности *духовной* и *эмпирической* свободы, процесс отлучения народа от осознания самой необходимости свободы как условия полноты человеческого бытия, исследуемый Солженицыным на протяжении всего творчества. На уровне поэтики ключевые идеи художника переданы через устойчивые мифологемы: *пути-дороженьки* (метафора истории) и мчащейся по ней *Руси-Тройки*. Классический образ несущейся Тройки генетически восходит к теме блуждающей в лабиринтах космических тюрем души, развитый в сочинениях Платона («Республика») и ставший, по мнению исследователей, отправной для «Мертвых душ» Н. Гоголя². Представляется, что именно трактовка Платона с опорой на просветительскую традицию стала для автора «Одного дня...» принципиальной. В транскрипции романтического Платона («Федра») «состав человеческий» уподоблен ко-

леснице, а душа — «вознице, держащему бразды», колесница с богами легко устремляется ввысь, но злые кони не подчиняются неумелому вознице и тянут колесницу вниз¹. Сквозными в тексте А. Солженицына оказываются мотивы бескрылости души современного человека, его холопства, отсутствия путей, способных открыть перед народом иную перспективу.

Первым текстом мастера, опубликованным в советской печати, и сразу ставшим сенсацией, событием для целого поколения, явился рассказ «Один день Ивана Денисовича», соотнесенный критикой с романами В. Дудинцева «Не хлебом единым» (1956), Б. Пастернака «Доктор Живаго» (1945—1955)², позднее встроены в парадигму «лагерной литературы». История публикации текста А. Солженицына сама по себе уникальна. В 2012 году вышел юбилейный сборник «“Ивану Денисовичу” полвека», где исчерпывающим образом представлена борьба за возможность публикации текста, переписка писателей, документы из правительственных архивов, связанные с этим событием³. Рассказ задуман в 1950—1951 годах в Экибастузском каторжном лагере и написан в Рязани, где Солженицын поселился в июне 1957 года и стал учителем физики и астрономии в средней школе № 2. Текст написан менее чем за полтора месяца. Автор объясняет это особой погруженностью в материал: «Это всегда получается так, если пишешь из густой жизни, быт которой ты чрезмерно знаешь, и не то, что не надо там догадываться до чего-то, что-то пытаться понять, а только отбиваешься от лишнего материала, только-только чтобы лишнее не лезло, а вот вместить самое необходимое»⁴.

¹ См.: Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: работы 1978—2003 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 208.

² Гуль Р.Б. А. Солженицын и соцреализм: «Один день Ивана Денисовича» // «Ивану Денисовичу» полвека: юбилейный сб. 1962—2012. М.: Русский путь. С. 342.

³ См.: «“Ивану Денисовичу” полвека»: юбилейный сб. 1962—2012. М.: Русский путь, 2012.

⁴ Солженицын А.И. Публицистика: в 3 т. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1996. Т. 2. С. 424.

¹ Солженицын А.И. Собр. соч.: в 10 т. М.: Терра, 1999. Т. 2. С. 90.

² См.: Смирнова Е.А. Поэма Н. Гоголя «Мертвые души». Л.: Наука, 1987. С. 78—79.

По свидетельству А. Солженицына, перепечатка была сделана им в начале 1961 года и после сожжения оригинала приобрела статус рукописи. Поскольку и машинопись («пещерную», как ее называл автор) нужно было прятать, чтобы избежать нового ареста, текст печатался на полулистах с обеих сторон, без полей и почти без пробелов. В этом виде рукопись (без имени автора) передана в ноябре 1961 года тюремным другом А. Солженицына Л. Копелевым в журнал «Новый мир», редактору отдела прозы А. Берзер. Позднее автор вспоминал, что текст еще неделю открыто лежал на столе, всем доступный, а когда Анна Самойловна его обнаружила, то унесла домой, прочитала, была потрясена и решила лично, через все преграды, «топь осторожности и трусости», передать А. Твардовскому. Она просит аккуратно перепечатать рассказ, автора указывают под псевдонимом — А. Рязанский (предложил Л. Копелев), и 8 декабря 1961 года текст передают главному редактору журнала, исходная рукопись хранится в архиве А. Берзер на протяжении трех десятков лет¹. Вместе с рассказом А. Солженицына на стол А. Твардовскому легла повесть Л. Чуковской «Софья Петровна», редактор берет первый текст домой, читает и уже на следующий день вызывает автора в Москву. 12 декабря проходит совещание в редакции «Нового мира». Первоначальное название произведения «Щ-854 (Один день одного зэка). Рассказ» отклонено, известный сегодня на весь мир заголовок предложен в процессе обсуждения А. Твардовским и Л. Копелевым. Затем продумывается сложная, многоходовая комбинация для продвижения текста в высший аппарат власти для предоставления Н. Хрущеву. К рукописи прилагают письмо главного редактора, восхищенные отзывы К. Чуковского, С. Маршака, К. Паустовского, К. Симонова... Параллельно хождениям рассказа в лабиринтах власти идет его профессиональное обсуждение в редакции «Нового мира». 15 сентября из Кремля Твардовскому сообщают, что рассказ

¹ Солженицын А. Из-под глыб. Рукописи, документы, фотографии. М.: Русский путь, 2013. С. 186.

одобрен Никитой Сергеевичем. 12 октября 1962 года на заседании Президиума ЦК КПСС под давлением Хрущева принято решение опубликовать необычный текст¹.

А. Ахматова, прочитав «Один день...» еще в машинописи, выговорила: «Эту повесть о-бя-зан прочи-тать и выучить наизусть — каждый гражданин изо всех двухсот миллионов граждан Советского Союза»². Рассказ, названный редакцией в подзаголовке повестью, опубликован в журнале «Новый мир» (№ 11, 1962). Сам автор позднее признается: «Для того, чтобы ее (повесть. — *Н.К.*) напечатать в Советском Союзе, нужно было стечение невероятных обстоятельств и исключительных личностей. Совершенно ясно: если бы не было Твардовского как главного редактора журнала — нет, повесть эта не была бы напечатана. Больше: если бы Хрущев именно в тот момент не атаковал Сталина еще один раз — тоже не была бы напечатана. Напечатание моей повести в Советском Союзе, в 62-м году, подобно явлению против физических законов, как если б, например, предметы стали сами подниматься от земли кверху или холодные камни стали сами нагреваться, накаляться от огня»³.

Рекомендуя машинопись рассказа А. Твардовскому, А. Берзер назвала произведение «очень народной вещью». В центре повествования обычный человек — крестьянин, образ которого сочетает черты *сокровенного героя* и *трикстера*. Иван Денисович берегает этические нормы (доброту, отзывчивость, совесть) в противоестественных обстоятельствах лагеря, назван автором по имени / отчеству, как и потомственный крестьянин — бригадир Андрей Прокофьевич Тюрин. (По отчеству Иван Денисович обращается и к соседу по бараку — режиссеру Цезарю Марковичу, но это скорее дань крестьянской привычке почтительного отношения к барствующим).

¹ См.: Радзишевский В. Из истории публикации «Одного дня Ивана Денисовича» // «Ивану Денисовичу» полвека: юбилейный сб. С. 15—20.

² Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. М.: Согласие, 1997. Т. 2: 1952—1962. С. 512.

³ Солженицын А.И. Публицистика. Т. 3. С. 24—25.

Глубоко символично имя персонажа — Иван. «Это своеобразный “общий аршин”, мерило русского национального характера со всеми его достоинствами и недостатками»¹. Вряд ли случайна и фамилия персонажа: «Возможно, что именно на способность Ивана Денисовича “заморозить”, сохранить неприкосновенной свою личность намекает его фамилия — Шухов, от “шух” — “лед” (словарь В. Даля). Напомним, что мотив неподатливого, твердого льда — один из ключевых в рассказе»². На первой же странице текста звучит наставление бывалого лагерника: «Здесь, ребята, закон — тайга. Но люди и здесь живут»³. Шухов, при внешнем подчинении власти, сохраняет трезвое, порой ироническое отношение к ней. Его мужицкая сноровка, трудолюбие, хитрость позволяют притерпеться к обстоятельствам, сохраниться физически, однако вопрос о духовном статусе героя вызывает жесткие споры в критике по сей день⁴.

Автор изображает один день зэка почти исключительно в горизонтальной проекции (образ бескрылой души). Все усилия Ивана Денисовича сосредоточены на добывании еды и одежды, тягостная, всеобъемлющая забота о хлебе насущном не оставляет места хлебу духовному. Даже воспоминания о долагерной жизни сосредоточены на том, сколько и чего тогда ели. В прочтении образа зэка А. Солженицын отчасти переключается с идеями автора «Колымских рассказов» (1954—1973). Герой В. Шаламова — «человек безнадёжный», «курва с котелком», существо, по замечанию А. Кима, озабоченное только тем, «как найти где-нибудь кусок чего-нибудь съедобного,

¹ Лекманов О. Иваны в «Иване Денисовиче...» // Между двумя юбилеями. 1998—2003. С. 440.

² Там же.

³ Солженицын А. Малое собр. соч. М.: ИНКОМ, 1991. Т. 3. С. 5. Далее текст цитируется по этому изданию.

⁴ Ср.: Урманов А.В. Творчество А. Солженицына. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 11—45; Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950—1990-е годы: в 2 т. М.: Академия, 2003. Т. 1. С. 263—268.

положить это в рот»¹. Желудок в абсурдном мире лагеря заменяет человеку душу, которая оказывается в гротескном «низу», «во чреве». В «Одном дне...» центром лагерного мироустройства осознается столовая, образ которой пародийно развернут в сторону церкви. Вход в столовую преграждает дневальный по кличке Хромой, названный главным героем «князь», — повелитель тьмы. Появление Хромого, как и «черного» старика Фаддея в «Матренином дворе», влечет за собой страх, увечье, раскол. Пространство лагеря расходится концентрическими кругами, с каждым из которых связана утрата зэками атрибутов личного бытия, вплоть до нательного белья, изымаемого при обыске. По древним верованиям, «тело человека есть (его) одежда», расставание с которой символизирует смерть². Лагерь напоминает Тартар, заполненный не людьми — их отражениями, тенями.

Образ Ивана Денисовича погружен в детали быта, герой держит в памяти тысячи мелочей (как просушить валенки, не забыть старые портянки, бечевочку, тряпочку-намордник от мороза...) и каждое утро буквально собирает себя по частицам из небытия. Автор фиксирует каждую деталь этого акта самотворения, не случайно лагерь представляется Ивану Денисовичу местом, не имеющим отношения к божественному творению. Здесь стоит вспомнить «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя, где появляются образы «испанского короля» Поприщина и персонажа его рассуждений — «хромого бочара», который делает «прескверно» луну из «смоляного каната и части деревянного масла»³. Гоголевский текст обыгрывает известные гностические сюжеты, в том числе образ демиурга — «жалкого ремесленника», при создании человека «использовавшего всевозможные

¹ О выступлении А. Кима в Сеульском университете иностранных языков см.: Цветов Г. О близком вдалеке (Южная Корея, 1992—1998 годы). Избранное. Сеул, 1998. С. 128—129.

² Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М.: Индрик, 1994. Т. III. С. 526.

³ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М.: АН СССР. 1938. Т. III. С. 212.

канатики, пузырьки и т.п., причем расстройством последних непосредственно объясняются душевные и производные от них социальные пороки»¹. Герой А. Солженицына и соположен ремесленнику-демиургу, сотворяющему самого себя всякий раз заново.

В богооставленном мире зэкам некогда и незачем поднимать лицо к небу: «Руки держа сзади, а головы опустив, пошла колонна, как на похороны. И видно тебе только ноги у передних двух-трех да клочок земли утоптаный, куда своими ногами переступить». Для Шухова, мысль о Боге не оставившего, зона — место, откуда молитвы не доходят или ответ краток — «в жалобе отказать»: «В общем, сколько ни молись, а сроку не скинут. Так *от звонка до звонка* и досидишь». Критик А. Архангельский, рассуждая о конфессиональной прописке Ивана Денисовича, указывает на его близость раскольникам-беспоповцам, в качестве аргументов выдвигает обособленность бытия героя в лагере, отсутствие в нем «каратаевской» округлости². И Бог, и Слово утрачивают в зоне первоначальные смыслы. Зэки говорить могут о чем угодно, ибо никто и никогда их не услышит: «Чем в каторжном лагере хорошо — свободы здесь *от пауза*. В усть-ижимском скажешь шепотком, что на воле спичек нет, тебя садят, новую десятку клепают. А здесь кричи с верхних нар что хошь — стукачи того не доносят, оперы рукой махнули». На уровне персонажа вопрос о спасительности Слова, молитвы снимается тогда сам собой, даже «старые бендеровцы, в лагере пожив, от креста отстали. А русские — и какой рукой креститься, забыли». Интересно в этом отношении мнение О. Павлова, подчеркнувшего, что вопрос о вере, о Боге, до которого письма не доходят, как до тюремной канцелярии, суть *вопрос века*. Слова Ивана Денисовича о потерянности человека, о невозможности для зэка выжить в этом мире по Божьим-то заповедям,

¹ Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978—2003 годов. С. 205.

² Архангельский А. Поэзия и правда // Солженицын А. Избранное. М.: Молодая гвардия, 1991. С. 31.

распространяются на советское общество в целом. Определяет бытие в лагере единственная заповедь — «лишь бы не сдохнуть». Мир, отпавший от Бога, оказывается во власти инстинкта, обреченным. Повесть становится «сама как молитва. Молитва о русском человеке»¹.

На фоне иных персонажей, обсуждающих тему Бога, интересен образ Алешки баптиста, подсвеченный авторитетом Алексия Божьего человека (одного из самых почитаемых святых на Руси²), и Алеши Карамазова Ф. Достоевского, включенный в парадигму юродствующих, для которых ценность земного бытия невелика. «Тон Достоевского наглядно повторяется в повести Солженицына»³. Для автора повести «с его пониманием литературных задач и целей именно сердечность, любовь к бытию (“существующему”) не просто окрашивает (или не окрашивает) литературу, а является ею»⁴, отсюда и нравственный опыт Алешки сколь исключителен, столь и перифериен.

Отношение к официальному православию моделируется в тексте через воспоминания главного героя о сельском попе, который «трем бабам в три города алименты платит, а с четвертой семьей живет. И архиерей областной у него на крючке, лапу жирную наш поп архиерею дает. И всех других попов, сколько их присылали, выживает, ни с кем делиться не хочет...». Церковь, сотрудничающая с государством, формализуется, превращается в подобие вертепа, несет равную с властью ответственность за соблазнение и развращение народа. Однако и нарочитая вера баптистов воспринимается Иваном Денисовичем как еще

¹ Павлов О.О. Революция Солженицына: «“Один день Ивана Денисовича” как христианское послание миру» // Междунар. науч. конф. «“Ивану Денисовичу” — полвека». Москва, 15—16 ноября 2012 г. М.: ВИКМО-М, 2013. С. 224.

² Адрианова В.П. Житие Алексия человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. Пг., 1917. С. 127.

³ Оболенский А. Алеша Достоевского и Солженицына // «Ивану Денисовичу» полвека. С. 362.

⁴ Иванова Н. «Меня упрекали во всем, кроме погоды...» (Александр Исавич об Иосифе Александровиче) // Знамя. 2000. № 8. С. 184.

один вариант принуждения: «...они ведь, эти баптисты, любят агитировать, вроде политруков».

В стороне от крестьянского прагматизма Шухова, не привыкшего полагаться на Бога, и одержимости сектантов стоит образ старообрядческой деревни, сохранившей в неприкосновенности русский язык, «древлюю» веру, однако он подчеркнуто внеположен описываемому миру. (Старообрядчество для А. Солженицына есть исконный вариант православия). Только раз в слове Ивана Денисовича оживает древняя народная легенда о Боге, что крошит старый месяц на звезды, ибо «звезды-те от времени падают, пополнять нужно». Поэтическая зарисовка диссонирует с рациональным объяснением исчезновения с небосвода луны, данным кавторангом Буйновским, читатель на мгновение приобщается к красоте народного слова. Картина звездного неба — одна из наиболее устойчивых в поэтике А. Солженицына — связана с идеей божественного провидения, не случайно с ней соотнесены герои-идеологи («звездочет» в «Красном Колесе»). На уровне авторской наррации эпизод имеет и более глубокое прочтение. В тексте Откровения Иоанна Богослова описан сюжет, когда хвост дракона увлекает с неба треть звезд, что указывает на падение злых ангелов, увлекаемых сатаной (Откр. 12:4). Иван Денисович замечает, что над зоной «небо белое, аж с сузеленью, звезды яркие да редкие». Образ дракона проецируется на изображение двигающейся колонны заключенных, напоминающей длинное, извивающееся чудовище, что «хвост на холм вывалило», и поглощает отдельных людей, превращая их в безликую агрессивную массу, всегда ведомую. С этим связан сквозной мотив похорон: «Идут эки размеренно, понурясь, как на похороны». Движение колонны направлено «против краснеющего восхода», символизирующего ценность живого, акт обновления. В мире эсков солнце свое — волчье — «так у Шухова в краю ино месяц в шутку зовется». Образ волка проецируется и на фигуры конвоиров — апостолов лагерного мироустройства. Они «хуже любого пастуха», не способны не только сбересть вверенное им «стадо», но элементарно пересчитать его. Действие в

тексте погружено в атмосферу холода, голода, темноты и глухоты, ставшими традиционными приметами ада¹.

В контексте ортодоксальной советской литературы колонна — эмблема единства, динамичности советского общества, указание на праздничность, значительность его свершений (такова семантика образа в романах «Цемент», «Железный поток», «Дни Журбиных», «Битва в пути» и многих других). В рассказе движение колонны воссоздано как движение на тот свет, эки двигаются по снежной пустыне, означающей власть небытия: «Голый белый снег лежал до края, направо и налево, и деревца во всей степи не было ни одного». В бытине путь в царство смерти лежит через поле, усеянное мертвыми костями, над которыми кружат вороны: «Представление о неведомой стране, в которую ведет далекий и трудный путь, — характернейший мотив сюжета о загробных странствиях»². Заметим, что описание белого, почти лишнего звезд неба дублируется картиной бескрайнего заснеженного поля в отсветах желтых фонарей, укрепленных на лагерных вышках. «Верх» и «низ» оказываются взаимозаменяемы, мир утрачивает вертикаль.

Картина обезбоженного мира намечена и в рассказе «Захар-Калита». Путникам-велосипедистам то дано увидеть «иглу в небо», соединяющую горнее с дольным, то она исчезает из вида: «Спустились — потеряли ее. Опять стали вытягивать вверх и опять показалась серая игла, теперь уже явнее, а рядом с ней привиделась нам как будто церковь, но странная, постройки невиданной, какая только в сказке может примерещиться: купола ее были как бы сквозные, прозрачные, и в струях жаркого августовского дня колебались и морочили — то ли есть они, то ли нет». Мотив обретения высоты дублируется темой морока, марева. И сюда, на поле Куликово, проникает «нечисть»: мемориальную табличку от башни-памятника «черт один из деревни

¹ Темпест Р. Геометрия ада: поэтика пространства и времени в повести «Один день Ивана Денисовича» // Звезда. 1998. № 12. С. 129.

² Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. М.: Наука, 1978. С. 20.

упёр». Внутренне убранство церкви осквернено надписями, сделанными «идолами».

В «Красном Колесе» в этой же семантике решен мотив исчезающих гор¹, персонажи, начиная свой путь, двигаются в направлении от гор / храма (судьба Сани Лаженицына, Вари Пятигорской) к периферии, теряют ориентир, сбиваются с дороги. Момент, когда человеку открывается «проблеск скрытой реальности» (очертание гор, купол храма), является ключевым во всех произведениях автора². В «Одном дне...» ежедневные марши заключенных через мертвое пространство делают их нечувствительными не только к ценностям жизни, но и к страху смерти. Здесь А. Солженицын вновь сближается с экзистенциальной прозой В. Шаламова, в рассказе-зарисовке последнего «По снегу» (1956) появляется образ бескрайней снежной пустыни (бытия), по которой, выбиваясь из сил, двигаются зэки, падает один — на его место вступает другой. Путь, как судьба человека, трагичен, есть приближение к смерти.

В тексте Солженицына нечеловеческий, механический порядок бытия в лагере отзеркаливает зловещим карнавалом, у конвоиров «с вечера до утра все наоборот поворачивается», законы в лагере и государстве в целом «выворотные», направленные на планомерное уничтожение человеческого в человеке. Лагерные обычаи пародируют церковные ритуалы, что согласуется с идеей сакрализации советского быта, утверждаемой властью. Жизнь в лагере начинается с удара «молотком об рельс у штабного барака», травестирующего звуки церковного колокола, что должны защищать от нечисти. Художник, пишущий номера на шапках зэков, «точно как поп миром лбы мажет»; ежедневный развод на работу сопровождается «надоевшей арестантской молитвой» — напоминанием о правилах режима; «широкий дым от трубки Цезаря, как ладан в церкви»; «святые минуты» для

¹ Немзер А. Она уже пришла. Заметки об «Августе Четырнадцатого» // Солженицын А. Собр. соч.: в 30 т. Т. 8. С. 494.

² См.: Pearce Joseph. Solzhenitsyn: A Soul in Exile. London: Harper Collins, 1999. P. 307—308.

зэка, когда он держит в руках миску похлебки, для этой минуты и «живет зэк».

Образ бригадира одновременно разворачивается в парадигме Христа и великого инквизитора. От его усилий буквально зависит «хлеб насущный» («о большой пайке заботлив»), жизнь и смерть («Бригадир в лагере — это все: хороший бригадир тебе жизнь вторую даст, плохой бригадир в деревянный бушлат загонит»). В рассказе бригадир Тюрин наделен чертами природного вождя, русского богатыря («в плечах здоров да и образ у него широкий») и Благотетеля со «стальной грудью», «высокой думой» на челе, требованием абсолютной покорности: «Зато шевельнет бровью или пальцем покажет — беги, делай. Кого хошь в лагере обманывай, только Андрей Прокофьича не обманывай. И будешь жив». Герой выполняет роль медиатора, связывает части лагерного мира, палачей и зэков. Наследуя здешнему начальству, принимая за бригаду все решения, он заслоняет от случайных опасностей, но и укрепляет привычку к холопству.

В восприятии главного героя зона предстает абсолютно замкнутой («всякие ворота всегда внутрь зоны открываются, чтоб, если зэки и толпой изнутри на них наперли, не могли бы высадить»), неподвижной и непреодолимой, лагерь простирается от земли до неба, от края до края, приобретая мистический характер. Даже отбыв свой срок, зэк не свободен, в его судьбе ничего не меняется: «Кончится десятка — скажут, на тебе еще одну. Или в ссылку». Надежды на освобождение отличают новичков. Отсюда нерелевантность категорий времени и пространства, срок заточения нередко превышает отпущенную человеку меру земного бытия — «А конца срока в этом лагере ни у кого еще не было». Часы оказываются диковинкой и абсолютно бесполезны: «Никто из зэков никогда в глаза часов не видит, да и к чему они, часы? Зэку только надо знать — скоро ли подъем? до развода сколько? до обеда? до отбоя?». Между тем именно отношение к категории времени во многом определяет статус личности. Д. Лихачев подчеркивает: «В богословии есть понятие синергии. Я думаю, что в аналогичном тому поло-

жени, в котором проявляет себя Бог, находится и человек. Его поступки и свободны и predetermined одновременно. Время есть не только способ восприятия мира, но и форма проявления свободы»¹.

Зона проникает в сознание, в сны персонажей, ею заполнены думы каторжан: «Дума арестантская — и та несвободная, все к тому ж возвращается, все снова ворошит: не нащупают ли пайку в матраце? В санчасти освободят ли вечером? Посадят капитана или не посадят?». Лагерь оказывается внутри человека. И, как следствие, стирается само понятие вины, граница между «преступлением и наказанием». Эки творчески сотрудничают со следователями, придумывая себе обвинения, воскрешается не столько обычай средневековой инквизиции, когда для приговора было достаточно признания человеком вины, сколько травестийный сюжет «Приглашения на казнь» В. Набокова. Однако и быт русской деревни, предстающий в письмах жены Ивана Денисовича, лишен внутренней логики: мужики бросают землю, «уходят повально в город на завод или на торфоразработки», из особенно предприимчивых мастаков «красили» получают. На их коврах, созданных из старых простыней, оживают образы «Тройки» и сказочного «Оленя» — символа восхода солнца, обновления бытия. Воспроизводятся знаковые образы без участия вдохновения, работы души — по трафаретам. Кукольный, ведомый властью народ не способен к духовному воскресению. Сами «ковры», призванные приукрасить нищету настоящего, функционально повторяют советские лозунги и транспаранты, драпирующие прорехи на тоге «совершенного» государства. В этом же ряду знаменитые «потемкинские деревни» Екатерины. Русская история, впавшая в «дурную бесконечность», меняет только фасад. Крестьяне, отставшие от земли и веры, легко пополняют шеренги пролетариев.

Шухов, размышляя о судьбе деревни, вспоминает истории «вольных людей» — шоферов и экскаваторщиков, и видит,

¹ Лихачев Д.С. Русская культура. М.: Искусство, 2000. С. 378.

«что прямую дорогу людям загородили, но люди не теряются: в обход идут и тем живы». Однако тут же герой одергивает себя — окольные пути особой развязности, нахальства требуют, он же тому «и в лагере не научился». «Кривой путь» в поэтике А. Солженицына традиционно становится графическим эквивалентом Зла, как и движение грешников в дантовском аду совершается замкнутыми кривыми (в тени Данте прочитывается и роман «В круге первом»). Коль скоро в России нет ни достойных возниц, ни прямых дорог, а ложными не всякий пойти может, лагерь для крестьянина становится домом, бригада — семьей. Иван Денисович не знает, «где ему будет житуха лучше — тут ли, там — неведомо». Советское государство подано автором в дьявольской символике как соблазняющее, уничтожающее собственный народ. Для Солженицына дилемма Ф. Достоевского «С кем быть — с Христом или с истиной?»¹ прочитывается как «с Христом или с инквизитором», свобода совести, несносимость которой для смертных доказывает инквизитор, признается условием самоосуществления личности и нации, без чего будущее (движение) невозможно.

Каковы же пути противостояния Левиафану, открытые человеку в истории? Один из них — *бунт* («Сорок дней Кенгира» в «Архипелаге ГУЛАГ»), *тайное сопротивление* (в лагере по ночам вырезают стукачей), сниженный вариант которого — *бандитизм*: Тюрин, спасая от голодной смерти брата, вынужден отдать его на выучку блатным; Захар-Калита обликом напоминает богатыря и разбойника, из-под его кепки «выбивалась рыжина» — примета inferнальности. Показательно, что и Степан Разин В. Шукшина не отказывается от связи с отчаянными головорезами, свободными от страха и жалости. Однако бунт, восстание — выбор немногих, исключительных натур масштаба Разина, Пугачева. «Мужеством непротивления» (Д. Лихачев) можно считать самостояние Матрены, двор которой не случайно уподо-

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28. Кн. 1. Письма 1832—1859. С. 176.

блен ковчегу¹. Вызов власти бросает и Захар-Калита, охраняющий Куликово поле как символ освобождения Руси, о котором современники предпочитают забыть. При всей трагикомичности образа Смотрителя он относится к ряду героев-действующих лиц, исполняющих призвание, несмотря на очевидную обреченность миссии. В ранних рассказах главный аргумент А. Солженицына в борьбе с Системой — Слово — еще не прописан со всей очевидностью (хотя факт сотворения текстов — тому свидетельство), это будет сделано в «Круге первом» (судьбы Володина, Нержина), «Красном Колесе». Образ Шухова в ряды сопротивления вписывается далеко не безусловно.

Он — «человек робкий», конвою не перечит, незаконным «шмонам» подчиняется, даже заболев, не в состоянии постоять за себя — в медпункте «Шухов сел на скамейку у стены на самый краешек». Он живет, буквально под собой земли и страны не чуя, не имея своего места (след Ивана Денисовича угадывается в судьбе героини В. Распутина из рассказа «В ту же землю...», которую в городе и похоронить оказывается негде). Каторжанин в каждый момент существования должен заново отстаивать свое право быть — дышать, есть, ходить. Его подлинная, крестьянская натура проявляется только *в труде*, ибо труд — возможность остаться в границах жизни, сохранить способность к созиданию в мире всеобщего разрушения. «В труде человек выходит из состояния рабства и — вовсе об этом не думая, не размышляя об этом! — перестает быть рабом, а становится сотворцом Бога, помощником Бога в непрекращающемся творении мира»². Исключительное трудолюбие крестьян отмечает и В. Шаламов: «Крестьяне работают в лагерях отлично, лучше всех»³, но относиться к труду как лагерному проклятию, разрушающему личность.

¹ Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. Новосибирск: СО РАН, 2009. С. 261—280.

² Безруких Д. Труд народа. «Парадокс Ивана Денисовича» // «Ивану Денисовичу» полвека: юбилейный сб. С. 384.

³ Шаламов В. Левый берег. М.: Вагриус: Худ. лит., 1998. С. 71.

Знаменитый эпизод, когда Иван Денисович кладет стену, оценивается исследователями по-разному. Одни видят в происходящем подтверждение творческого дара героя: «Шухов ощущает радость мастерства, настоящее вдохновение, пробуждающее в этом голодном и оборванном ээке человеческую гордость»¹, «Именно в эпизоде кладки раскрывается талант “мастера” у Ивана Денисовича, который получает от тяжелой работы истинное удовольствие, ибо забывает о своем унижении, подчиненном положении, радуется настоящему труду»²; другие — труд на благо Системы: «И все же этот дар мастера и умельца, эта рачительность хозяина, неспособного дать сгинуть никакому добру, будь то остаток цементного раствора или кусок полотна, старой ножовки, — все это работает на ГУЛАГ»³, «воспроизведение традиции рабства, непротивления — и готовность на оные»⁴.

Подчеркнем, труд не был в числе безусловных ценностей традиционной культуры, в чем сказалось влияние крепостного права. Сакрализация труда осуществляется в период утверждения советской доктрины, тогда же обосновывается его подневольный характер: «Из необходимости перехода от “рабского” положения капитализма к новому миру и возникает в значительной степени категория “социалистического труда”»⁵. Чем тяжелее, бесперспективнее становится работа в колхозах, тем большей патетикой

¹ Урманов А. Творчество Александра Солженицына. С. 17.

² Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930—1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции: монография. М.: Экон-Информ, 2009. С. 296.

³ Лейдерман Н.Л. С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху: Монографические очерки. СПб.: Златоуст, 2005. С. 212.

⁴ Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе // Современная литература с Вяч. Курицыным. URL: guelman.ru/slava/kis/paramonov...

⁵ Гизен А., Завадский А., Кравченко А. Между рабским трудом и социалистическим строительством. Заметки о том, как в экспозициях некоторых российских музеев репрезентирован труд заключенных ГУЛАГа // Новое литературное обозрение. 2016. № 6. С. 27.

она окружается на митингах, в официальной прессе, ибо труд — единственный способ создать новый мир вместо божественного домостроительства. Существенный аспект ГУЛАГа — труд, который понимался как воспроизводство «базовых черт труда, быта и социальных отношений в сталинском Советском Союзе в их крайнем, идеальном выражении»¹.

Иван Денисович хорошо понимает, что работа в лагере — еще один способ закрепощения, «бригада — такое устройство, чтобы не начальство зэков понукало, а зэки друг друга». Об этом же пишет В. Гроссман в романе «Жизнь и судьба» (1961), характеризуя существование в фашистских концлагерях: «Сами заключенные приняли на себя полицейскую охрану в лагерях города. Сами заключенные следили за внутренним распорядком в бараках, следили, чтобы к ним в котлы шла одна гнилая и мерзлая картошка, а крупная, хорошая отсортировывалась для отправки на армейские продовольственные базы. Заключенные были врачами, бактериологами в каторжных больницах и лабораториях, дворниками, подметавшими каторжные тротуары, они были инженерами, дававшими каторжный свет, каторжное тепло, детали каторжных машин»². Однако в рассказе А. Солженицына парадокс сотрудничества жертвы и палача рассматривается в ретроспекции исторического бытия русского народа, отлученного от самой возможности не только отстаивать свои права, но и помышлять о них. Рядовой заключенный, крестьянин с генетически укорененной в нем памятью страдания, не видит иной защиты, как в отце / бригадире, иной возможности обнаружить себя, как через личное мастерство. Во втором томе «Архипелага ГУЛАГ» А. Солженицын вернется к этому парадоксу, пояснив его на собственном опыте: «...Такова природа человека, что иногда даже горькая проклятая работа делается им с каким-то

¹ Даниэль А., Флиге И. Тачка, кирка, лопата: концепции музейной подачи // История сталинизма: Принудительный труд в СССР. Экономика, политика, память / отв. ред. Л.И. Бородкин, С.А. Красильников, О.В. Хлевнюк. М.: РОССПЭН, 2013. С. 384—396.

² Гроссман В. Жизнь и судьба. Душанбе: АДИБ, 1991. С. 9.

непонятым лихим азартом. Проработав два года и сам руками, я на себе испытал это странное свойство: вдруг увлечешься работой сам по себе, независимо от того, что она рабская и ничего не обещает». На фоне окружения — отчаянного кавторанга Буйновского, не умеющего сдержаться перед конвоем, но сохраняющего веру в непогрешимость власти (что сближает героя с образом лейтенанта Васи Зотова из рассказа «Случай на станции Кречетовка», 1962), и барствующего интеллигента Цезаря, нашедшего общий язык с лагерным начальством, — крестьянин Шухов исключительно «нормален рассудком».

Близкое этому определение А. Солженицын дает и дворнику Спиридону из романа «В круге первом»: «Несмотря на ужасающее невежество и беспонятливость Спиридона Егорова в отношении высших порождений человеческого духа и общества — отличались равномерной трезвостью его действия и решения»¹. Образ крестьянина подсвечен авторитетом Егория Храброго, в тексте сплелись мифологический и христианский дискурсы — Георгий-Победоносец и Егор-горе-бедоносец: «Змеборчество возводит Егора в статус героя, фольклор свидетельствует о падении Егора в зону горя»², он никого уже не в состоянии спасти. Гонения, несчастья — единственный удел персонажа, его семьи, как и всей крестьянской Руси, но даже в этих условиях всепроникающей власти зла Спиридон научается жить без иллюзий и надежд, полагаться только на себя, сохранять в себе человеческое, насколько это открыто его духовному опыту. Здесь герой в абсолютной близости зэку Шухову.

Если в контексте образа Буйновского — фигура идеального военного, что привык командовать и подчиняется приказам, то интертекстуальное поле образа Цезаря включает символику древних тираний, фигуру первого русского царя и его опричников. Цезарь — единственный из рядовых зэков носит богатую шапку — пародийно сниженный атрибут царских полномочий,

¹ Солженицын А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. С. 562.

² Шубин Р. Егор в русской литературе // Сб. мат-лов Междунар. конф. «Русская литература в меняющемся мире». Ереван, 2006. С. 207.

указывающий на включенность героя в череду лагерных придурков — шутов власти. Шапку «белого пуха без номера, ни у кого из вольных такой шапки нет» носит заведующий столовой, «отличная кожаная» шапка у десятника Дера. В этой же парадигме известный посох Хромого, отсылающий к образу Иоанна Грозного, и «кожаная, крученая» плетка начальника режима Волкова, напоминающая об опричнине. Показательно определение, данное Иваном Денисовичем надзирателям: «псы клятые». В «Архипелаге ГУЛАГ» глава, посвященная тюремщикам, названа в той же стилистике — «Псовая служба».

Традиционная параллель «царь — шут» получает у А. Солженицына свое развитие, мир лагеря заполнен рабами, отражениями, здесь каждый играет множество ролей, ибо собственной судьбы (пути) отлученный от свободы не имеет. В изнаночном мире шут легко становится палачом, а палач — жертвой. Отсюда и сострадание Шухова к участи конвоиров: «Потом и они реже кричать стали: ветер сечет, смотреть мешает. Им-то тряпочками завязываться не положено. Тоже служба неважная...». Барская небрежность, с которой принимает заботу о себе Цезарь: «Цезарь оборотился, руку протянул за кашей, на Шухова и не посмотрел, будто каша сама приехала по воздуху», сколь показательна, столь и нелепа, отсылает к модели античного рабства, где за раба все же платили (режиссер делится с Иваном Денисовичем содержанием посылок, которые регулярно получает из Москвы). Цезарь, его собеседники-интеллектуалы воспринимаются Иваном Денисовичем как «чудаки», язык, нравы которых пристали иностранцам: «Они, москвичи, друг друга издаля чувят, как собаки. И, сойдясь, все обнюхиваются, обнюхиваются по-своему. И лопочут быстро-быстро, кто больше слов скажет. И когда так лопочут, так редко русские слова попадают, слушать их — все равно как латышей или румын». Писатель считает, что русская интеллигенция XX в., отрекшись от национальной идеи, фактически повинна в исторических катастрофах современности: «Еще с разгара XIX века, а в начале XX-го тем более — русская интеллигенция ощутила себя уже на высокой

степени всеземности, всечеловечности, космополитичности или интернационалистичности (что тогда и не различалось). Она уже тогда во многом и почти сплошь отреклась от русского национального»¹.

На общем фантазмагорическом фоне выделяется фигура высокого старика Ю-81, приговоренного еще до советской власти, и этим отчасти исключенного из истории ее преступлений. В плоскостном мире лагеря образ заключенного суть воплощение духовной вертикали: «Изо всех пригорбленных лагерных спин его спина отменна была прямизною, и за столом казалось, будто он еще сверх скамейки под себя что подложил». Подлинное, сквозящее в каждой черте героя, достоинство опорой имеет чувство собственной правоты, внутренней свободы. Старик-заключенному оказывается близок персонаж романа А. Битова «Пушкинский дом» — Модест Платонович Одоевский, для которого тюрьма стала личным выбором, формой протеста, определившей судьбу. В портрете Ю-81 очевидны иконографические черты: прямизна, взгляд, погруженный глубоко в себя: «глаза старика не юрили вслед всему, что делалось в столовой, а поверх Шухова невидяще уперлись в свое», символика апостольства: «Лицо его все вымотано было, но не до слабости фителя-инвалида, а до камня тесаного, темного». Если усилия зэков сосредоточены на добывании пищи, то старец и ест по-особенному: «Он мерно ел пустую баланду ложкой деревянной, надщербленной, но не уходил головой в миску, как все, а высоко носил ложку ко рту», «трехсотграммовку свою не ложит, как все, на нечистый стол в расплесках, а — на тряпочку стиральную». Всем своим видом, поведением герой демонстрирует внутреннюю независимость, отсылающую к устоям стоицизма. Старик, как и все заключенные, как Шухов, — терпит несвободу, лагерь: «Но и терпение его — это не всепрощение, а это терпение в непокорности, в сопротивлении окружающим нечистотам и злу. Это тот человек, в ком сохранилось достоинство

¹ Солженицын А. Двести лет вместе (1795—1995). Т. 1. М.: Русский путь, 2001. С. 474.

человеческое»¹. В этой парадигме образ каторжанина перекликается с образом «звездочета» Варсонофьева, награжденного той же, отовсюду заметной, прямизной: «Высокий узкий человек с седым затылком», что «упорно глядит поверх голов». Не случайно этому герою автор «Красного Колеса» передоверяет сокровенные мысли о таинственных законах истории, роли человека в бытии.

Население лагеря и распределяется меж двух полюсов: неомысленной духовной высоты Ю-81 и шакальего поведения бывшего советского чиновника — доходяги Фетюкова. Каждый из названных человеческих типов имеет свою историческую проекцию: идеализированный образ добольшевистской России и Соцгородок как эмблему «светлого будущего». На строительстве последнего трудится и Ю-81, по рукам героя Иван Денисович узнает в нем работника: «И по рукам, большим, в трещинах и черноте, видно было, что не много выпадало ему за все годы отсиживаться придурком». Сближает образы старца и крестьянина Шухова не только *мастерство* как проявление теургии, но и общая вина: Ю-81 несет нравственную ответственность за судьбу народа как пастырь, не уберегший приход от дьявольского соблазна.

В итоге складывается всеобъемлющая картина *мира как лагеря*, главным лицом которой становится *зэк* — «голый» человек, лишенный всего, что необходимо для жизни: «На Шухове-то все казенное, на, щупай — грудь да душа». В близком контексте решены образы сокровенных героев романа «В круге первом». Талантливый инженер Бобынин, объясняя причину собственного бесстрашия министру Абакумову, свидетельствует: «У меня ничего нет, вы понимаете — нет ничего! Жену мою и ребенка вы уже не достанете — их взяла бомба. Родители мои — уже умерли. И имущества у меня всего на земле — носовой платок, а комбинезон и вот белье под ним без пуговиц, — (он обнажил грудь и показал), — казенное. Свободу вы у меня давно отняли,

¹ Павлов О. Русский человек в XXI веке. А. Солженицын в зазеркалье каратаевщины // «Ивану Денисовичу» полвека: юбилейный сб. С. 597.

а вернуть ее не в ваших силах, ибо ее нет у вас самих»¹. Однако если Иван Денисович, Матрена, Захар-Калита обобраны самой историей, государством, то высокие интеллектуалы — обитатели шарашки — делают аскезу личным выбором, нежелание потворствовать идеям власти заставляет их возвращаться в лагерь — последний круг ада.

В традиционной культуре «голового» человека сопровождает смех, но смех сквозь слезы (знаменитые Фома и Ерема). Заключенный не имеет собственного имени, веры, слова, земли, близких, права на жизнь и смерть, на историю и личную судьбу, однако его усилиями возведена страна: «Колонна прошла мимо деревообрабатывающего, построенного зэками, мимо жилого квартала (собирали бараки тоже зэки, а живут вольные), мимо клуба нового (тоже зэки все, от фундамента до стенной росписи, а кино вольные смотрят), и вышла колонна в степь». Современная Россия, стоящая на каторжанах, низведшая мужика-кормильца до зэка (образ Ивана Денисовича соположен образу дворника Спиридона), представляется автору пространством хаоса, адом, у нее нет и быть не может будущего. Отсюда столь дорогая позднему А. Солженицыну идея зачинания новой христианской державы на чистых, не оскверненных рабством землях.

На уровне поэтики сближение образа зэка с архетипом «голового» человека не только демонстрирует многослойность хрестоматийной фигуры Ивана Денисовича, но и позволяет судить о причинах неиссякаемого интереса к ней. В поразительной устойчивости, выживаемости Шухова, его готовности к любым испытаниям и ситуациям, из которых он всегда выходит равным себе, угадываются черты *трикстера*. «Голоый» человек заперт в «дурной бесконечности» механических действий, текстовых повторов, преодолеть которые, выйти к настоящему он сам не в состоянии. Идея удвоения реальности воплощается в рассказе и через кольцевую композицию: повествование начинается и

¹ Солженицын А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. С. 110.

заканчивается сценой в лагерном бараке, Иван Денисович проживает свой «почти счастливый» день, вплетенный в бесконечную череду ему подобных: «Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три. Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...». Данный прием вписывает прозу А. Солженицына в традицию классической литературы — тексты с зеркально-кольцевой структурой передают вечную обеспокоенность авторов проблемой будущего Руси — какие бы события в ее истории ни происходили, их смысл всегда один и тот же. (В рассказе «Захар-Калита» эта идея передана через образ неумолимой истории, что «возвращалась петлями, возвращалась и душила»¹). Кромешный, изнаночный мир, нарастая в «голости» и бедности, вытесняет и заменяет собой мир сущий. В «Архипелаге ГУЛАГ» появляется и соответствующее определение «Зэки как нация». В советской России зэк становится более узнаваемой фигурой, чем свободный человек. Из этой ситуации выход — бесчувственность (свидетельство — проза В. Шаламова), которая заканчивается там, где начинается сострадание. Й. Хейзинга утверждает, что границы игры определены нашим нравственным чувством, достаточно малой капли сострадания, чтобы умолк вопрос «игра или серьезное»². Явление трикстера и содержит в себе обещание героя-избавителя.

Актуальность, которую рассказ «Один день Ивана Денисовича» сохраняет по сей день, в его *этическом посыле, экзистенциальной проблематике*. Необходимость осознания ценности свободы как условия сохранения человеческого в человеке, без чего личная судьба, история народа — соборной личности — бессмысленны, подтверждается современностью. Сострадание к обездоленному герою соседствует с чувством нравственного протеста, понуждает к неустанному движению внутрь себя, чтобы однажды зэк не глянул на тебя из зеркала. Результат избран-

¹ Солженицын А. Рассказы. М.: ИНКОМ НВ, 1991. С. 274.

² Хейзинга Й. *Nomo ludens*. В тени завтрашнего дня. М.: АСТ, 2004. С. 338.

ной художником нарративной стратегии — эффект соучастия читателя в авторском замысле, его вовлечение одновременно в мир литературы и той реальности, что открывается за ней, «чтобы поддержать самостоятельный вклад читателя в прочтение литературного текста и осознание нетипичных условий, царящих за его пределами»¹.

История Шухова подана в рассказе как типичная, а не исключительная или маргинальная. «Лагерный мир был с тех пор узаконен как материал литературного исследования; лагерная тема принялась»². Этический смысл произведения определен не столько историческим материалом, глубиной авторской мысли, философскими выводами, сколько тем, что становится онтологическим событием, творящим пространство. И даже утратив свою непосредственную злободневность, такой текст остается в культуре за счет эстетической ценности структур, первоначально вызванных к жизни этическим, экзистенциальным порывом.

2.2. Концепция праведничества и ее воплощение в рассказе «Матренин двор»

Рассказ «Матренин двор» был отправлен в редакцию «Нового мира» под названием «Не стоит село без праведника». Текст написан во второй половине 1959 года. После исторического обсуждения «Одного дня...» к А. Солженицыну настойчиво обращаются с просьбой принести и другие свои работы, он освобождает новый рассказ «от самых непроходимых фраз» и 26 декабря 1961 года передает машинопись в «Новый мир». «Твардовский, обладающий отменным словесным слухом, сразу

¹ Вакамия Л. Риторические конструкции репатриации в произведениях А. Солженицына // Новое литературное обозрение. 2010. № 103 (3'2010). С. 235.

² Токер Л. Некоторые особенности повествовательного метода в «Одном дне Ивана Денисовича» // «Ивану Денисовичу» полвека: юбилейный сб. С. 495.

стал именовать рассказ “Праведница”»¹. 2 января на заседании редакции журнала текст отклонен как заведомо обреченный, непроходимый, однако главный редактор рукопись не возвращает, а после триумфального выхода «Одного дня...» решает и на следующую публикацию. В первом номере «Нового мира» за 1963 год рассказ опубликован под заголовком «Матренин двор». Отклики передавали настоящее потрясение от текста. А. Ахматова говорила: «Удивительная вещь... Удивительно, как могли напечатать... Это пострашнее “Ивана Денисовича”... Ведь это у него не Матрена, а вся русская деревня под паровоз попала и вдребезги...»².

Современная неопочвенническая критика, оценив тексты А. Солженицына чрезвычайно высоко, предопределила и заданность их прочтения. В. Чалмаев, отмечая подчеркнутое морализаторство, дидактизм рассказа «Матренин двор», объясняет это авторской установкой на конечную сакрализацию образа Матрены, патриархальной деревни в целом. Именно с этим, уже ставшим каноничным, толкованием нельзя согласиться — позиция рассказчика (*alter ego* автора) отнюдь не всегда совпадает с мировоззрением его героини. Эта «дистанция» и оставляет перспективу диалога. Авторский идеал сильной, по-христиански «возделанной» Руси оттеняет картина современной униженной и обездоленной деревни. Покорность, податливость Матрены перед всякой властью (будь то чиновники в собесе или жена председателя колхоза), которую героиня не уважает, не боится, но скорее стыдится: «Лицо Матрены складывалось в извиняющую полуулыбку — как будто ей было совестно за жену председателя, что та не могла ей заплатить за работу»³, вызывает авторский протест. Акцент с мотива неузнанного праведника

¹ Петрова М. Первый опыт работы текстолога с автором // Между двумя юбилеями. С. 426.

² Цит. по: Солженицын А. Из-под глыб. Рукописи, документы, фотографии. С. 205.

³ Солженицын А. Рассказы. М.: ИНКОМ НВ, 1991. С. 123. Далее текст цитируется по этому изданию.

смещается на тему «нравственного разложения и медленной гибели русского крестьянства»¹.

В этом контексте образ Матрены коррелирует с образом Ивана Денисовича Шухова. Демонстрируя устойчивость героя в нечеловеческих обстоятельствах, его несуетность, способность удержаться у последней черты (не заискивать перед начальством, не опуститься до низости и доношительства, не сдаться голоду, холоду), писатель видит и другое: терпимость, прагматизм, духовную ограниченность. Матрена подчиняется власти, однако ей за эту власть стыдно, зэк Шухов к власти притерпелся, научился быть «почти счастливым» и в лагере. Автор, занимая позицию внаходимости, демонстрирует тюремный быт глазами персонажа, в итоге рождается жесткое противоречие между тем, как оценивает мир герой, и тем, как видит его читатель. Преклонение перед стойкостью крестьянина дополняет чувство протеста против извечной немоты, невиданной терпеливости русского человека, которые и развращают власть.

За «срединным» образом Шухова (герой намеренно обычен, усреднен даже в элементах быта: его место в бараке не у самой печки, но и не «у параш») видится обобщенный образ «бескрылого» народа, той самой «почвы», что вне устоев православия обнаруживает свою рыхлость, аморфность, непригодность для иной социальной организации, кроме тоталитарной. В этих размышлениях своеобразными предшественниками А. Солженицына были К. Леонтьев², с трудами которого автор «Красного Колеса» был хорошо знаком, Л. Тихомиров³ и А. Платонов. В статье «Грамотность и народность» (1870) К. Леонтьев восхищенно пишет о народной почве как «роскошной», свежей по

¹ Спиваковский П. Феномен А.И. Солженицына: Новый взгляд. М.: МГУ, 1999. С. 39.

² См.: Леонтьев К.Н. Поздняя осень России. М.: Аграф, 2000. С.184.

³ Лурье В.М. Протрезвление от славянофильской утопии: К.Н. Леонтьев, Л.А. Тихомиров и их выбор между Православием и Россией // Феномен российской интеллигенции. История и психология: мат-лы Междунар. науч. конф. 24—25 мая 2000 г., Санкт-Петербург. СПб.: Нестор, 2000. С. 56—68.

отношению к «истощенной» западной, но уже через несколько лет замечает, что она же «подвижна», «стоит западных громов и взрывов» («Византизм и славянство»). Неустойчивость «почвы» делает постройку (государство) особенно непрочной, любое здание оборачивается котлованом, на что укажет зрелый А. Платонов. Подвижность «почвы» видится философом одной из причин грядущей русской катастрофы, вовлечения страны на путь западного прогресса, ведущего к революции¹. В рассказе А. Солженицына традиционные ценности крестьянского мира — смирение, доброта, страх Божий — в условиях богооставленности лишаются абсолютности, человек должен самостоятельно искать оправдание собственного бытия. Модель *активной личности* будет намечена автором в образе Захара-Калиты.

Рассказ «Матренин двор», несмотря на традиционно-агиографическую концовку, тоже глубоко трагичен. Повествование разворачивается в двух измерениях — легендарный, мифологический пласт сочетается с сугубо реалистическим, оттеняя «греховность» настоящего. Крестьянская усадьба, Куликово поле, при всей детальности изображения, становятся символами прежней Руси, скрытой, подобно древнему Китежу, от глаз нечестивца и чужака. Подлинная красавица Матрена со спелым жнивом открывается автору-агиографу в мечтах и видениях, и на «темноватой избе» ее «с тусклым зеркалом» «получилась как бы внутренняя шкура» из «рифленных зеленоватых обоев», обособившая святое место. С такими же городскими обоями, скрадывающими первоизданную красоту деревянного сруба, ведет настоящую войну Лиза Пряслина Ф. Абрамова, Сеня Поздняков из рассказов В. Распутина 1990-х годов. Окружая себя предметами старины (самовар, ткацкий стан, керосиновая лампа), герои пытаются вернуть себе и прежний космос крестьянской жизни. А. Урманов отмечает: большинство старых вещей, окружающих Матрену, — «материализованные общенациональные архетипы, они вбирают в себя культурные коды тыся-

¹ См.: Бочаров С. Леонтьев и Достоевский. Спор о любви и гармонии. Статья первая // Вопросы литературы. 1993. № 6. С. 153—187.

четного национального бытия и свидетельствуют о константных свойствах русского уклада жизни»¹.

Поводырями в исконную, идиллически прекрасную страну «деревянных коней», тучных нив выступают чудом уцелевшие на перекрестках истории праведники — хранители национальной духовной традиции от разрушительной власти сиюминутного. На их усилия, внутреннюю несгибаемость и рассчитывает повествователь, реконструируя историю России, возводя ее к истокам, к тому «моменту истины», где еще можно закрепиться, осмыслить трагический и уже необратимый бег «красного колеса». Поэтому автору важен нравственный опыт самопостижения личности, бросающей вызов «веку-зверю», этот опыт и позволяет надеяться на будущее воскресение нации. Данный контекст высвечивает глубинный трагизм судьбы Матрены, не сумевшей отстоять собственный дом-душу. Одиночество, старость, нищета, сопутствующие «живущим не по лжи», указывают и на внутренний надлом, невыполнение миссии. Знаки крестьянской веры (Поле, Двор) одновременно становятся и знаками смерти, распада.

Пространство Матрениного двора как *мифопоэтическая модель крестьянской ойкумены* оформляется в экспозиционном фрагменте рассказа мотивом поиска «обетованной земли», мечтой о «тихом уголке России», ностальгией по исконной, «кондовой» Руси. Революционная культура начиналась с отрицания естественно-природного бытия, рационализации человека. Левое искусство приветствовало «большевистский напор перед “толстозадой, кондовой Русью”»². Повествователь в «Матренином дворе» наследует стратегии традиционалистов XVII в. — старообрядцев, жаждущих обретения «чистых» земель вдали от антихристового государства. Мотив избранности намечен при характеристике рязанской деревеньки Тальново (Талая — Веш-

¹ Урманов А. Творчество Александра Солженицына. С. 112.

² Зелинский К. Госплан литературы // Госплан литературы. Сб. литературного центра конструктивистов (ЛЦК) / под ред. К. Зелинского и И. Сельвинского. М.; Л.: Круг, 1925. С. 33.

няя, возрождающая к новой жизни) и присутствует скрыто, контекстуально. Путь к сокровенному месту, «нутряной России», лежит через поселения, поражающие напевностью, ладом своих названий — Часлицы, Овинцы, Спудни, Швертни, Шестимирова, — оттеняющих искусственную, выморочную природу рабочего поселка, именуемого «Торфопроduct». Автор показывает, что деревня, дом Матрены многими узами связаны с историей Руси, стоит развязать один узелок — потеряется вся нить.

В описании Матрениной усадьбы релевантными оказываются и черты апокрифической картины рая, где рай — место особенно благодатным, приспособленным для жизни в земном смысле климатом¹. Рассказчик находит тепло в доме Матрены в любую непогоду, хотя само строение, «когда-то могучее», изгнило и посерело от старости. Тепло Матрениной избы — производное от ее внутренней доброты, тепло души в то время, когда «внешний» мир едва возможен для жизни.

Создавая в образе Матрениного двора свою модель «обетованной земли» (утраченной), А. Солженицын опирается на основные характеристики идеальной страны, представляющей собой крестьянскую религиозно окрашенную мечту о Царстве Божиим на земле². Деревенька отделена и удалена от остального «грешного» мира, расположена, где «поглуше, от железной дороги подале, к озерам». Пространство усадьбы отмечено чертами избранничества, оно «теплое», «родное», «свое», имеет геометрически правильную форму — квадрат. Усадьба Матрены, оказываясь на самой окраине, есть внутренний центр поселения (как и башня-памятник ратникам Куликова поля), она отделена от прочих изб водной преградой, «высыхающей подпружной речушкой с мостиком», отмечена сказочными чертами — чердачное окно дома «украшено под теремок», низкий, теплый го-

¹ См: Гончаров С.А. О жанровом своеобразии второго тома «Мертвых душ» Н.В. Гоголя // Жанр и композиция литературного произведения: межвуз. сб. Петрозаводск: Петрозавод. гос. ун-т, 1978. С. 32—44.

² См.: Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М.: Наука, 1967.

лос хозяйки, «как у бабушек из сказки». Связь с «внешним» миром здесь практически отсутствует, ибо «по бедности Матрена не держала радио, а по одиночеству не с кем было ей разговаривать».

Художник акцентирует и былое изобилие русской земли, когда деревня гордилась добротными избами, большими семьями, богатыми покосами. Эта подлинная, изобильная Русь, по мысли создателя «Красного Колеса», существует вплоть до начала Первой мировой войны, обернувшейся для страны и мира катастрофой. Мифологический мотив «земли — райского сада» вводится в рассказ образом «любимых Матрениных фикусов», которые берегла она больше жизни так, что, «проснувшись когда-то ночью в дыму, не избу бросилась спасать, а валить фикусы на пол (не задохнулись бы в дыму)». Писатель полемизирует с устоявшимся в революционной культуре представлением о фикусах как символе мещанства. Пролетарская враждебность крестьянскому дому, семье наталкивается на авторский протест, рождает подчеркнутое внимание к тем деталям быта (как бытия), которые уже были маркированы предшествующей традицией, но получают принципиально иное значение. Как и подобает сокровенному месту, деревня предназначена избранным, на ком Русь стоит, отсюда и та предельно высокая нравственная шкала, с которой художник подходит к героям.

В описании пространства Матренина двора значимы не только черты «земного рая» (утраченного), оно представляет собой космическую модель всего универсума, ибо автор моделирует в произведении максимально глобальную ситуацию — кончину мира, эсхатологическое событие вселенских масштабов. При организации своей модели универсума писатель ориентируется на архаическую, мифологическую концепцию пространства, основные черты которой сохранились на многие века в консервативном религиозном мышлении земледельческих обществ. Мифологическая модель пространства, выстраиваемая А. Солженицыным, геоцентрична. В центре Вселенной располагается «свой» мир (Матренин двор), он еще таит черты былой гармо-

нии («строено было давно и добротнo»), издревле заведенного порядка и благодати («милей этого места мне не приглянулось во всей деревне»). За пределами «своего» мира лежит «чужой» мир, оценивающийся строго негативно: неупорядоченный, призрачный, безобразный. Внутреннее единство замкнутого пространства распадается, когда повествование прорывается в эту внешнюю, фиктивную область. Крестьянский мир противится чужому мнению и взгляду, но именно пришлым, наблюдателем оказывается для него и рассказчик. Подчеркнем, образ героя-медиатора проблематизирует отношения идеализированного прошлого и современности.

Обращаясь к реалиям мира «гремливой цивилизации», повествователь задает тон опровержения коммунистической утопии. Государство, соблазнив человека обещаниями райской жизни, оставляет его без средств к существованию, выделяет скудные наделы земли, запрещает добывать лес, косить траву, заботиться о хозяйстве. Прикрываясь ложными законами и уставами, власть действует в логике древних деспотий и варварских нашествий. Все блага, исходящие от официального центра, призрачны: «Государство — оно минутное. Сегодня, вишь, дало, а завтра отымет», — рассуждают крестьяне. В попытках отвоевать у Левиафана лишний надел земли, стог сена, котомку торфа и сами деревенские превращаются в воришек, лгунов. Описание тягот, нищеты колхозных будней диссонирует с картиной вечного праздника городской жизни, где постоянны иностранные делегации, митинги, «банкеты, обеды и завтраки». Бессмысленность, безумие происходящего оттеняет мотив карнавала. Иностранцы (символическое представление «чужих» в Древней Руси) должны стать свидетелями несуществующих успехов Советской власти. Выморочная, шутовская ситуация лишена в рассказе признаков комизма и выглядит угрожающе.

«Грешный» мир традиционно для поэтики А. Солженицына вывернутый, мир наизнанку. Обман, игра в дьявольском пространстве становится способом существования, поэтому «она

смешная и опасная одновременно»¹. Веселье, радость героев, принадлежащих царству нечистого, кощунственны по природе, они вызывают смятение окружающих. Отсутствие логики, смысла в цивилизованном бытии напоминает хаотичное состояние мира, которому до определенного срока противостоит замкнутое, отграниченное пространство усадьбы Матрены. Однако автор подчеркивает относительность данной оппозиции, «чужие» слишком легко преодолевают все обереги, уже утратившие апотропическую силу. Основные мифологические семантические оппозиции, на которых держится данная модель пространства: «свой — чужой», «замкнутый — разомкнутый», «теплый — холодный», «космос — хаос», — реализуют на уровне ценностных отношений противопоставление «добро — зло», «праведный — грешный».

В контексте рассказа «грешные» земли соотносятся с западной системой ценностей: эгоизмом, рационализмом, жадной наживы, неискренностью человеческих отношений. «Грубая плакатная красавица», изображение которой висит в избе героини как мета вторжения нечистого, «постоянно протягивала Белинского, Панферова и еще стопку каких-то книг». Идеолог западничества и классик социалистического реализма уравниваются по значению в своем разлагающем воздействии на умы сограждан. Плакатный образ вызывает последовательную ассоциацию с «новым человеком» соцреализма и Вавилонской блудницей, воплощает мотив соблазна Святой Руси на путь безверия, бунта. Ж. Нива считает, что и образ Ленина в текстах писателя маркирован чертами Фауста, который из страха и неуверенности не может вполне следовать своему искусителю: Парвус в «Красном Колесе»². Подчеркнем, отношение позднего А. Солженицына к западной культуре иное, он «более не считает Россию чем-то отличным от Запада, напротив, Россия и Запад являются важнейшими частями исчезающей христиан-

¹ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 156.

² См.: Нива Ж. Солженицын. С. 163.

ской цивилизации, и обе они уступили злу современного пост-Просвещения»¹.

Опасность коммунистической религии писатель связывает с утратой русскими самобытности, самопутности, дара Слова (онемение Матрены). Тексты ортодоксов соцреализма, считает художник, написаны «мертвым», казенным языком, глубоко чуждым «русскому духу». Борьба, которую писатель ведет за сохранение самого строя, «чистоты» русского языка («Словарь языкового расширения»), аналогична борьбе за сохранение народа. Рассуждения А. Солженицына смыкаются с идеологией старообрядчества, трактующей «новины» Никона как отречение от Бога и собственной земли. Идея погружения в ад народной жизни в поисках Слова — одна из сюжетообразующих в романе «В круге первом». В современном мире, где Русь разлучена с Богом Словом, сакральный образ превращается в свою противоположность: Матрена-Богородица заменена копией (грубая «вторая Матрена», привезенная Фаддем из чужой деревни, названа «подставной»), игрушкой (матрешка), символизирующей Русь на языке массовой культуры.

Если избранное пространство определено границами Матрениной избы, то «грешное» символизирует образ поезда. Причем в сознании героини он сопрягается с событиями апокалипсического характера: боялась Матрена «пожара, боялась молоньи, а больше всего почему-то поезда». Пожар, молния — древнейшие знаки Божьего гнева за прегрешения человечества. Поезд, железная дорога традиционно в русской культуре (от Ф. Достоевского до А. Блока, С. Есенина, Н. Клюева, В. Астафьева) осознаются приметам механистического, бездуховного бытия, разрушающего естественный ход истории. Железная дорога ассоциируется в тексте и с царством мертвых, переправой через Стикс. В произведениях Г. Гребенщикова поезд — сказочное чудовище, Змей Горыныч (одноименный рассказ 1916 года), уничтожающий природную красоту Сибири.

¹ Пирс Д. Родственные души: западные собратья Солженицына по перу // Новое литературное обозрение. 2010. № 103 (3'2010). С. 205.

Все несчастья, описанные в рассказе А. Солженицына, сосредоточены в пределах железной дороги, на рельсах, а их инициаторами и участниками становятся пришлые, «чужие» люди и железнодорожные служащие. В «Последнем поклоне» В. Астафьева железная дорога — эмблема «внешнего», опасного пространства — антимира, здесь она становится дорогой в никуда, бездну. А. Солженицын, В. Астафьев полемизируют с прогрессистской утопией коммунистов: «воплощением советской России предстает в “Матренином дворе” железная дорога»¹. Сакрализация и мистификация железнодорожных служащих — характерная черта советской литературы начала 1930-х годов: «мастера» А. Платонова², паровозные кудесники А. Макаренко. В «Педагогической поэме» (1927—1933) образ паровозных мастерских напоминает хрустальный дворец-фаланстер: «Во дворце ходили хозяева — люди, благороднейшие принцы, одетые в драгоценные одежды, блестявшие паровозным маслом, и пахнувшие всеми ароматами стали и железа... и эти люди особенные»³.

В соответствии с категориями художественного пространства в произведении выстраивается и концепция времени. Универсальная в поэтике рассказа временная оппозиция «раньше — теперь» объединяет более частные модификации: мифологическое — современное восприятие времени; время золотого века (устремленное в прошлое) — эмпирическое время (лихорадочно бегущее в никуда); циклическое — линейное; время исходных, начальных событий — конечные, последние времена; на уровне религиозно-нравственных оценок: сакральное — профанное время. Члены универсальной оппозиции «раньше — теперь» соотносятся в хронотопе повествования

¹ Лекманов О. «От железной дороги подале, к озерам...». О том, как устроено пространство в рассказе А.И. Солженицына «Матренин двор» // Русская мысль. 1998. № 4221 (7—13 мая). С. 13.

² В романе «Чевенгур» образ поезда усложняется. Дванов говорит ближе к финалу: «Я раньше думал, что революция — паровоз, а теперь вижу, нет».

³ Макаренко А.С. Педагогическая поэма. М.: Дет. лит., 1988. С. 209.

со «своим» и «чужим» пространством. Концепция времени «раньше», включающая как основные признаки первые члены названных противопоставлений, характеризует мир Матрены. Авторское восприятие времени (от начальных событий и вплоть до апокалипсиса) отмечено мифологическими чертами. В снах рассказчика, воспоминаниях Матрены, которая рада «изобразить себя в старине», православная Русь сакрализована. Былые времена — былинные (не случайно рассказчик едет «от Москвы по ветке, что идет к Мурому», городу былинной славы), через призму довоенного прошлого мир представляется целостным: «мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым жнивом». В этом гармоничном вдалеке сохранена истинная природа человека: Фаддей является «смоляным богатырем» (на изначальную праведность героя указывает абрис его головы: «И только лоб уходил лысым куполом в лысую просторную маковку»), а Матрена — «красавицей румяной, обнявшей сноп».

Настоящее же искажено, обманчиво, и героиня интуитивно пытается противопоставить наступающему хаосу строгую последовательность, «закономерный порядок» крестьянской работы, обратив сегодняшнее в вечно длящееся прошедшее и тем придав ему черты гармонии. Архаическое восприятие времени дополняется элементами христианской концепции: отсчет событий идет как сроками сельскохозяйственных работ, так и православными календарными датами, к которым рассказчик привязывает события личной жизни героини (крещение, все-ночная). Время настоящего характеризует окружающий Матренину усадьбу мир. Оно линейно, десемантизировано, дискретно и сопровождается постоянной характеристикой «безумное», т.е. самоуничтожаемое.

Космография Матрениного двора включает также описание красок, запахов, животный мир. «Внешнее» пространство рабочего поселка характеризуется постоянством серого цвета: «серо-деревянные бараки», «густо-дымящие» паровозики. Семантика серого цвета в культуре связывается со значением бесовства,

праха, смерти и, что принципиально для автора, — отречения¹. «Дымящая фабричная труба» — настоящий центр поселка. Темные цвета преобладают и в характеристике пространства дома Матрены. Здесь «посерели от старости бревна сруба», «тусклое зеркало», больная хозяйка прикрыта «темным тряпьем». Лицо Матрены, мучимой «черным недугом», кажется «желтым, больным», с «замутненными» глазами. Только в момент воспоминаний автора усадьба чудесно преображается: «Этот старый серый изгнивающий дом вдруг сквозь блекло-зеленую шкуру обоев, под которыми бегали мыши, проступил мне молодым, еще не потемневшим тогда, стругаными бревнами и веселым смолистым запахом». В этом пространстве Матрена является в «розовом отсвете» (софийный признак), помолодевшая в лучах «красного морозного солнца». Антиномия розового и серого как «живого — мертвого», «сакрального — профанного» уточняет смысл противостояния «свой — чужой».

Образная структура рассказа выстраивается на основе центральной пространственной оппозиции: «своему» миру соответствуют героини-духовидцы, «чужому» — люди без души, наделенные чертами кукол или отталкивающими плотскими признаками. По концепции автора, злоешие перемены, жизненный разлад — итог не естественной закономерности, но привнесены волей человека, гордеца и прогрессиста. Время гибели исконной Руси-дома определено двумя революциями: «И одна революция. И другая революция. И весь свет перевернулся». Логическим продолжением стратегий русских социалистов, нигилистов, анархистов, террористов... тех, кто сеял смуту в умах сограждан накануне революции 1917 года, представлены идеи современных интеллектуалов, разрабатывающих умозрительные проекты иного будущего. Матрена, услышав про искусственные спутники земли, предупреждает: «...чего-нибудь изменят, зиму или лето». Итогом прогресса, лишнего нравственных скреп, и стало нарушение органических, мистических (по версии

¹ Трессидер Д. Словарь символов: пер. с англ. С. Палько. М.: Гранд, 1999. С. 401.

«звездочета» Варсонофьева) законов истории. Интересно, как с этой темой перекликается трактовка образа Мудреца в итоговой повести В. Шукшина «До третьих петухов» (1974): герой-интеллектуал готов засвидетельствовать наличие ума-разума у Ивана-дурака (символ народа), если тот поможет обрести расположение скучающей Несмеяны. Народ выступает разменной монетой в играх мудрецов, чертей и прочей нечисти, осваивающей лесные пределы, — самую Русь.

По мере движения сюжета в рассказе усиливаются мотивы гибели, недостачи, страха, болезни. Деревенька Тальново из земли обетованной превращается в зазеркалье, где «верх» и «низ» меняются местами. Пределы крестьянской усадьбы сжимаются, с собственного двора, из родового гнезда человек вытесняется в хаос сиюминутного, где нет дорог, одни перекрестки. Самостояние Матрены сохраняет до времени надежду на убежище, исцеление от травматического опыта прогресса (об этом и мечтает повествователь, отправляясь на периферию империи). Многое в усадьбе героини до срока выполняет установленные природой функции: колченогая кошка умудряется ловить мышей, которые живут не под полом, как было изначально, а под потолком, между деревом и обоями, «кем-то когда-то» в пять слоев наклеенными друг на друга. Вывернутость, нарушенность мышиноного быта изменяет жизнь кошки, которая вынуждена питаться тараканами, здесь даже коза однорогая.

Образ Матрены многомерен, отмечен особой духовной чуткостью, несуетностью, искренностью и добротой. Автор фавулой подчеркивает центральное значение женского персонажа для структуры текста: чем очевиднее трагическая предопределенность финала, тем сосредоточеннее фиксируются детали облика и быта героини. С размеренного описания деревни, крестьянского двора внимание нарратора соскальзывает на личные переживания хозяйки, проблемы истории получают *экзистенциальное измерение*. Стратегия постижения большой истории через личный, духовный опыт персонажа воплощена и в романе Ф. Абрамова «Дом» (1973—1978): революционная биография

Калины Дунаева, выстроенная в соответствии с волей партии и правительства, обретает статус судьбы на фоне крестного пути его жены — Евдокии-великомученицы, разделившей с мужем все лишения¹. Вряд ли случайно, что гибель и похороны Матрены приходятся на пасмурный февраль, вызывая ассоциацию с Февральской революцией, когда предрешена была, по версии автора «Красного Колеса», судьба России.

В изображении крестьянки сложно переплетены тема избранничества, воплощенная через агиографический код, и идея вины за разрушение национального дома. В соответствии с канонем мученического жития героиня одинока, незаметна, скромна, «несрядно» одета. На теле праведницы незаживающие раны от тяжелой работы («Спина у меня никогда не заживает», — признается она), напоминая стигматы. Стигматы не были целью святых, но сама их вера, скорбь за несовершенство мира получала подобное материальное воплощение. По традиции житийного жанра, узнавание подвижника становится возможным после его смерти, которая зачастую груба и унизительна (святой умирает одиноко, в грязи, под забором). Судьба героини подсвечена образами русской классики, соотносится с птицей-тройкой Н. Гоголя, русскими женщинами Н. Некрасова, идеей Ф. Достоевского о занесенном над Русью топором. Для автора важна включенность сокровенного образа в духовную традицию, на сохранение которой — вся надежда.

Жизненный путь Матрены отмечен *знаками обреченности*, что отличают и судьбы эка Шухова, Захара-Калиты. Несвобода внутренняя и внешняя — главная характеристика бытия крестьянки, замкнутого в пределах полуразрушенной усадьбы. Попытки найти справедливость, сочувствие во «внешнем» мире заранее обречены — «в ту осень много было у Матрены обид». Движение героини осуществляется как серия утрат: от нищеты,

¹ Ковтун Н.В. Коммунар и страстотерпица как варианты жизненного самоопределения в романе Ф. Абрамова «Дом» // Характеры и судьбы: Проза Ф. Абрамова: сб. науч. ст., посвящ. 90-летию со дня рождения писателя. СПб.: Фак. филол. и искусств СПбГУ, 2010. С. 47—67.

отсутствия теплой одежды, невозможности получить пенсию («ниоткуда не зарабатывала Матрена Васильевна ни рубля»), отказа в медицинской помощи до гибели избы. Вместе с утратой вещей, символизирующих оскудение дома-души, разворачивается мотив фатального одиночества — «была она одинокая кругом», «беспритульная». Матрена теряет любимого — Фаддей пропадает на германской войне, Великая Отечественная забирает мужа, умирают один за другим все шестеро ее детей, отворачиваются сестры.

Параллельно в тексте звучит мотив исчезновения витальной энергии земли, крестьянские наделы оскудевают, огород Матрены, «с довоенных лет не удобренный и всегда засаживаемый картошкой, картошкой и картошкой», и картошку приносит мелкую, ее едва хватает на пропитание хозяйки да однорогой козы. К финалу рассказа приметы скорой гибели набегают одна на другую: единственная обновка крестьянки — «пальто из ношенной железнодорожной шинели» — символизирует смерть: «в середине зимы зашила Матрена в подкладку этого пальто двести рублей — себе на похороны». На водосвятии героиня теряет котелок с освещенной водой, «как дух нечистый его унес», дает согласие на раздел избы. Разрушение дома символизирует и «конец мира». Ковчег с последними праведниками, спасаемыми ими тварями (кошка, коза) обречен. Россия как последний ковчег — магистральная тема всего творчества А. Солженицына.

Самостояние Матрены-праведницы и удерживает до срока мир у последней черты, спасает от сумасшествия. После гибели хозяйки несть числа историям безумия: «как безумные» работают люди на развалинах горницы, усердие старика Фаддея близко сумасшествию, мужа приемной дочери Матрены — Киры, для которой и ломали дом, «теперь не в тюрьму, его в дом безумный», сама Кира «трогалась разумом», даже «мышами овладело какое-то безумие». Шуршание мышей — классический символ угасания жизни. Прежние обереги, ритуалы обретают в рассказе противоположный смысл: поминальный плач напоминает сведение счетов, а сами поминки странно

«оживлены», пьяным рассуждениям о любви к родине внимает дезертир, о праведнице Матрене все отзывы «неодобрительны». Этот же комплекс мотивов: крестной муки, сумасшествия и следующего за ним прощения / избавления, вымаливаемого Богородицей для грешников, структурообразующий в «Братьях Карамазовых» Ф. Достоевского (история о затравленном собаками невинном мальчике и его матери¹), в «Мастере и Маргарите» (1929—1940) М. Булгакова, «Пастухе и пастушке» (1974) В. Астафьева.

Если образ Матрены отмечен особой сложностью, многомерностью, то фигуры обитателей «внешнего» пространства декоративны, наделены отталкивающими плотскими чертами: у жены председателя — «городской женщины» — «твердая юбка», «грозный взгляд», тракторист — «самоуверенный, толстомордый здоровяк» с «жестоким лицом», ему близки «люди в шинелях» — «старший, толстый, с таким же лицом, как у тракториста». Их устойчивыми признаками становятся жесткость взгляда, близорукость и военная выправка, отсылающая к неизменным атрибутам существования в идеальном государстве-казарме от Каллиполиса Платона до советских городов-фаланстеров Вс. Кочетова. Своеобразный диалог с «Республикой» Платона А. Солженицын начинает на страницах рассказа «Один день Ивана Денисовича», где образ лагеря «можно рассматривать как мрачную пародию на идеальное государство», воссозданное в творчестве древнегреческого философа². Глубинное влияние идей Платона на художественный мир писателя помимо сквозных символов (образы души-возницы, человечества-колесницы) выражается в создании картины мужского интеллектуального братства (в тюрьме, шарашке, больни-

¹ Анализ данного сюжетного комплекса в романе Ф. Достоевского был представлен в докладе Т. Касаткиной «Выявление документа в основе художественного произведения как способ анализа текста» на круглом столе «Литература и документ: теоретическое осмысление темы», состоявшемся в ИМЛИ РАН 23 апреля 2010 г.

² Темпест Р. Геометрия ада. С. 129.

це), существование которого оставляет перспективу личностного самосовершенствования. Женщина в этом мире не играет сколько-нибудь заметной роли, она «всего лишь воспоминание, или угрызение совести, или гостя, или игра в любовь»¹, или символ, уточним мы, разрешение которого зависит от усилий мужчин-рыцарей.

Особым образом в рассказе выделена линия алчного Фаддея, здесь, как и в судьбе Матрены, совмещается агиографический и собственно исторический коды. Для деревенских герой — «свой», повествователь свидетельствует: «Перебрав тальновских, я понял, что Фаддей был в деревне такой не один». А. Солженицын ранее других указал на гибельность для русского народа самой атмосферы лжи, в которой погрязло современное государство, на неоднозначность родовых, общинных связей, отстаиваемых творчеством раннего В. Белова, В. Распутина. Автор «Красного Колеса», напротив, выдвигает христиански-гуманистическую идею персональной ответственности человека за выбор стратегии поведения, пути. В этом концептуально близкими ему оказываются Б. Можяев («Живой», 1966), Ф. Абрамов в «Деревянных конях» (1970) и «Бабилее» (1980). Не случайно образ героини одной из лучших повестей «ленинградского деревенщика» — Милентьевны — разворачивается в контексте судьбы Матрены.

В соответствии с житийным канонем образ Фаддея как искуителя Руси-Богородицы отмечен inferнальными чертами: это «высокий черный старик», с «черной окладистой бородой», с которой сливались «усы, густые черные» и «непрерывные черные бакены». Чернота здесь — апокалипсическая мета (седина над Фаддеем не властна). В портретной характеристике героя подчеркивается кривизна — традиционный признак нечистого, Фаддей и ходит только окольными путями, появляясь вдруг, ниоткуда, как и положено сатане. Каждый визит старика в освященное пространство знаменует трагедию: разрушение, увечье,

¹ Нива Ж. Солженицын. С. 87.

смерть. Судьба Фаддея вписана автором и в историю России, напоминающей летопись ошибок неумелых возниц.

В «Одном дне Ивана Денисовича», «В круге первом» внешность, поведение служителей режима заставляют вспомнить описание чернородого старика. Дневальный Хромой умело пользуется собственной инвалидностью: «Хромоту свою в инвалидность провел, а дюжий, стерва. Завел себе посох березовый и с крыльца этим посохом гвоздит, кто не с его команды лезет». Фаддей же, разгоряченный дележом избы, замечен «размахивающим палкой», после гибели близких он «с неразгибающейся спиной», «опираясь на посох», просит «каждого снизить к его старости и дать разрешение вернуть горницу». В этом контексте проявляется и хромота одного из его сыновей. Примечательной внешностью «В круге первом» награжден надзиратель «шарашки» подполковник Климентьев, у которого «волосы были — то, что называется смоль: блестяще-черные, как отлитые, они лежали гладко на голове, разделяясь пробором, и будто слипались в круглых усах»¹. Особую значимость получает сцена, когда Матрена случайно надевает телогрейку постояльца — бывшего заключенного («телогрейка эта была мне память, она грела меня в тяжелые годы»), автор свидетельствует неизменность исторической участи русского крестьянства с ее фатальной несвободой.

В рассказе «Матренин двор» разрушение дома означает и кончину мира. Художественная версия «конца света» выписана с опорой на библейские мотивы: после гибели Матрены «не только тьма, но глубокая какая-то тишина опустилась на деревню», «все было мертво». Гибель Матрены и ее дома сопровождается мотивами ветра, метели, холода, пожара и пустоты, которые оформляют в повествовании тему хаоса, смерти. Эсхатологическая картина мира, представленная в тексте, по-новому высвечивает и образ героя-повествователя. Как агиографу, создающему Житие великомученицы, ему свойственна вера в очиститель-

¹ Солженицын А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. С. 218.

ную, искупительную силу страдания, ожидание Воздаяния. В этой транскрипции муки Матрены (Руси-праведницы) являются залогом грядущего возрождения. Сама память о праведнице, переданная словом рассказчика, реальна, действенна. А. Солженицын убежден: «Писатель не может отказаться от своих нравственных убеждений и не должен терять веру в силу своего слова, что его слово может убедить кого-то»¹. В известном смысле это и есть упование на чудо, понятное в христианском смысле. Читатели, понуждаемые пророческим словом, должны трудиться навстречу чуду, заниматься строительством собственной судьбы, только смелого поступка, даже подвига уже недостаточно, нужна каждодневная работа по устройству души. Примирение исторического и мифологического пластов повествования осуществляется в рассказе посредством чуда, что переводит идеальное в иной регистр, связывает с усилиями верующего / идущего.

Особенно стоит оговорить позицию автора — А. Солженицын, представляя сложное взаимодействие явленного во снах, видениях желанного прошлого и социально-политической действительности, трезво осознает историческую обреченность мира Матрены. Однако, наделяя героиню богородичными атрибутами, он выводит повествование в иные пределы, соотносит с агиографической традицией, в которой чудо выступает двигателем сюжета. Путь героя-повествователя к усадьбе Матрены заранее предопределен, связан с окончанием скитаний по «пыльной горячей пустыне», когда становится ясен жребий — «поселиться в этой избе с тусклым зеркалом», где в распоряжении письменный стол да «суровая койка отшельника». Из рассказчика, обосновывающего события, он становится свидетелем чудесного. Писатель и уповает на самостоятельность отдельной личности, духовная крепость которой — в вере².

¹ Солженицын А. Интервью немецкому еженедельнику «Ди цайт» // Звезда. 1994. № 6. С. 53.

² См.: Солженицын А. Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни // Звезда. 1994. № 6. С. 3—32.

2.3. Образ святого воина в рассказе «Захар Калита»¹

Рассказ «Захар-Калита» закончен в ноябре 1965 года, написан по воспоминаниям о велопоходе лета 1963 года, когда автор и побывал на Куликовом поле. Вместе с тремя другими рассказами («Как жаль», «Правая кисть», «Живое существо») текст был предложен для публикации в журналы «Огонек», «Москва» и в «Литературную газету». Никто не согласился печатать весь цикл, тогда А. Солженицын передал «Захара-Калиту» в «Новый мир». Редакция журнала тоже не рискнула принять рассказ уже впавшего в немилость писателя, но была сделана попытка опубликовать его в «Известиях», набор рассыпали. Попытка опубликовать в «Правде» тоже ни к чему не привела. Рассказ был напечатан в «Новом мире» (№ 1 за 1966 год). Это была последняя публикация художника в СССР, и далее, вплоть до высылки А. Солженицына в феврале 1974 года, ни одно его произведение не увидело свет².

Рассказ разительно отличается от рассмотренных ранее *на-фосом сопротивления*, попыткой открыть перспективу самостоятельности личности в обреченной исторической ситуации. Посещение поля Куликова героями произведения — своеобразное паломничество к святыне, когда «важна не дорога, а придорожное откровение»³. С образом поля связаны многочисленные предания и легенды. Паломничество всегда предполагает переход через границу, выход из своей семиосферы, имеет символическую наполненность. Ю. Лотман пишет: «Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей»⁴. Начало рассказа представляет собой описание пути персонажей к свя-

¹ Параграф написан совместно с В.А. Степановой.

² Солженицын А. Из-под глыб. Рукописи, документы, фотографии. С. 206.

³ Николсон М. Дом и «дороженька» у Солженицына // Между двумя юбилеями. 1998—2003. С. 275.

⁴ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. СПб.: Искусство-СПБ., 2000. С. 239.

тыне — полю Куликову. Поле рассматривается как закрытое, сакральное пространство, в которое не каждому дано проникнуть: «Дороги (*туда*) не ложились. Да ведь туда раскрашенные щиты не заывают, указателей нет, и на карте найдёшь не на каждой»¹. Названия мест, перечисленные нарратором, символически значимы: «Может, мы и подбираться вздумали нескладно: от Епифани через Казановку и Монастырщину. <...> а через Дон, ещё не набравший глубины, и через Непрядву переводили свои велосипеды по пешеходным двудосочным мосткам». Топонимы в текстах традиционалистов никогда не случайны. Название, даже реальное, так или иначе становится особенно значимым, приобретает дополнительные коннотации. Топоним «Епифань» ассоциируется с именем Епифания Премудрого, написавшего житие Сергия Радонежского, «Монастырщина» — также семантически связан со сферой духовного.

По дороге путникам встречается местный житель, который фактически выполняет функцию помощника. Помимо указания пути герои узнают от него истинное имя поля: «Да не Куликово, а Кули́ково. Подле поля-то деревня Кули́ковка, — а Кулико́вка вона, на Дону, в другу сторону». Нарекание именем, название — один из сложнейших культурных феноменов: имя способствует и самоосознанию, рефлексии, название является одним из средств освоения и присвоения реальности. Ю. Лотман в работе «Культура и взрыв» разделяет «пространство собственных имен и объективное повествование от третьего лица»² как смыслопорождающий механизм. Сохранению тайны имени посвящены многие обряды. Истинное (родовое имя) могли знать только посвященные, оно использовалось при исполнении ритуалов. Знание истинного имени поля характеризует встретившегося мужичка как посвященного. Не случайно встреча происходит у колодца. «Раннехристианские изображения показывают колодец с источником из этого [райского] сада, из которого вы-

текают четыре реки. Дарующий жизнь элемент вода выступает здесь на поверхность, и это придает символичность, связывается с крещением и ассоциируется с вытекающей из раны в боку “кровяной водой” распятого Христа»¹. Таким образом, испытание воды из колодца является своеобразной евхаристией: «Примите, ядите: сие есть Тело Мое» (Мф 26: 26). Мужик, давая ведро, фактически выполняет роль священника: исполняет ритуал евхаристии, открывает сакральное знание имени. Значимо то, что путники далее не встретят никого на пути, блуждания остались позади: «Мы прошли как по священному безмолвному заповеднику».

Первое, что предстает взгляду идущих как предвестник святыни, — храм: «Мы увидели на другой обширной высоте как будто иглу в небо. Спустились — потеряли её. Опять стали вытягивать вверх — и опять показалась серая игла, теперь уже явнее, а рядом с ней привиделась нам как будто церковь, но странная, постройки невиданной, какая только в сказке может примерещиться: купола её были как бы сквозные, прозрачные, и в струях жаркого августовского дня колебались и морочили — то ли есть они, то ли нет». В данном отрывке подчеркивается зыбкость образа храма, он то появляется, то исчезает. Отсылка к сказочности, «колебание» образа святыни «в струях» отсылает нас к легенде о *граде Китеже*.

Удивительная прозрачность церкви позже получает прозаическое объяснение: «со всех пяти куполов соседние жители на свои надобности ободрали жечь, и купола просквозились, вся их нежная форма осталась ненарушенной, но выявлена только проволокой, и издали кажется маревом». С одной стороны, отрывок описывает картину *нового варварства*: святыню грабят уже не татаро-монголы, а местные жители. С другой — стены храма, «хотя и необходимые для защиты святилища от поругания, а также для защиты стоящих снаружи от живущей внутри силы, снова убираются, чтобы как можно дальше распростра-

¹ Солженицын А.И. Захар-Калита // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2006. Т. 1. С. 248. Далее текст цитируется по этому изданию.

² Лотман Ю.М. Культура и взрыв. С. 251.

¹ Истомина Н.А. Словарь символов, энциклопедический. М.: АСТ, 2003. С. 378.

нить его святость»¹. Битва на поле Куликовом помимо исторического значения — преодоления феодальной раздробленности, объединения русских земель вокруг Москвы — имела и культурно-религиозную значимость, мифологизировалась. Благословение Сергием Радонежским князя Дмитрия, сражение монаха Пересвета с богатырем Челубеем (эти события не подтверждаются историческими документами, летописями) способствовали чувству единения, соборности. Прозрачный храм на поле Куликовом, по всей видимости, должен напоминать о единстве Руси, о распространении святости по всей земле. Церковь во имя Сергия Радонежского построена как крепость: «Это — тесно сдвинутые глыбные тела: усечённая пирамида самой церкви, переходное здание с вышкой и две круглых крепостных башни. Немногие окна — как бойницы». Не случайно и упоминание о том, что иконостас пошел на укрепление землянок и печки, здесь опять-таки предстает картина нового варварства, когда святые разоряются своими же защитниками.

Символическое значение памятника очевидно: «Две площадки, одна на другую, потом двенадцатерик, потом он постепенно скругляется, сперва обложенный, опоясанный чугунными же щитами, мечами, шлемами, чугунными славянскими надписями, потом уходит вверх, как труба в четыре раздвига (а самые раздвижки отлиты как бы из органных тесно сплоченных труб), потом шапка с насечкой и надо всем — золочёный крест, попирающий полумесяц». Двенадцать — сакральное число: 12 апостолов, двенадцатые праздники, Небесный Иерусалим будет иметь «12 ворот и на них двенадцать Ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых: с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот. Стена города имеет двенадцать оснований и на них имена двенадцати Апостолов Агнца» (Откр. 21).

¹ Истомина Н.А. Словарь символов, энциклопедический. М.: АСТ, 2003. С. 931.

Таким образом, структура памятника аллегорично отсылает к образу *Нового Иерусалима*. В его описании значим и образ трубы, что еще раз подтверждает отсылку к картине Апокалипсиса: «Но в те дни, когда возгласит седьмый Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия» (Откр. 10: 7), свершится Страшный Суд. В самой архитектуре памятника заключена последовательность Суда и возрождения новой жизни — Небесного Иерусалима. Крест же, попирающий полумесяц, аллегорически отсылает к победе православных над мусульманами. Новозаветный крест обладает символикой победы над смертью, ветхозаветный связан с пространственным делением и образом Эдема: «Библейский рай с вытекающими из него четырьмя реками тоже предстает» в виде креста¹, «схематические картины мира, относящиеся к Средним векам, также были построены в форме креста с Иерусалимом в центре»². Расположение памятника в центре поля Куликова — «в самой заверти злой сечи» — особым образом структурирует пространство повествования, вбирая в себя символику Небесного Иерусалима, центра мира.

В связи со сложным переплетением образов святости и варварства внутри поля неоднозначно трактуется и *фигура смотрящего*: «Смотритель был ражий мужик, отчасти и на разбойника. Руки и ноги у него здоровы удались, а ещё рубаха была привольно расстёгнута, кепка посажена косовато, из-под неё выбивалась рыжизна, брился он не на этой неделе, на той, но через всю щеку продралась красноватая свежая царапина». Известно, что рыжий цвет волос у славян считался цветом нечистого, косо посаженная кепка, хромота тоже лексически отсылают к образу лукавого. Словарь В. Даля трактует слово «ражий» как «дюжий, матерый, дородный; крепкий, плотный, здоровый, сильный; хороший, годный; видный, красивый»³. Данные определения в

¹ Там же. С. 415.

² Там же. С. 416

³ Даль В.И. Словарь живого великорусского языка. Т. 4. М.: Русский язык, 1980.

христианском мировоззрении противостоят традиционному образу святых: аскетичным, истонченным.

Одежда зрителя расстегнута, неряшлива. Цвет пиджака — серо-буро-малиновый, неопределенный, в то время как в иконописи традиционно используются «чистые» цвета. «В пиджачном отвороте сияла звезда, мы подумали сперва — орденская; нет — звезда октябрёнка с Лениным в кружке», — зритель предстает светским человеком, однако звезда октябрёнка придает образу Захара своеобразную детскость. Прослеживается связь с евангельскими словами: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф 18: 3). Если поле Куликово вводится как аналог Рая, то через пропозицию детскости оправдывается присутствие зрителя. В данном контексте особую значимость приобретает и сравнение Захара с разбойником. Крест, возвышающийся над полем, напоминает о страстях Христовых: «Разбойника благоразумного во едином часе раеве сподобил еси Господи» (Ексапостиларий перед 9-м Евангелием).

Имя зрителя глубоко символично. Захар с древнееврейского переводится как «память Божия». Охраняя древнюю святыню, герой выполняет функцию, предопределенную его именем: «Найдите хоть один год свежий — тогда меня волоките. Это всё до меня казаковали, а при мне — попробуй! Ну, может, в церкви гад какой затаился, написал, так ноги у меня — одни!». Отчество «Дмитриевич» — аллюзия на образ Дмитрия Донского: Захар, охраняя святыню, выглядит преемником князя, продолжателем его дела. В рассказе, однако, зритель чаще называется по прозвищу — Захар-Калита: «с исподу, у него оказался пришит из мешочной же ткани карман не карман, торба не торба, а верней всего калитá, размером как раз с Книгу Отзывов, так что она входила туда плотненько». Через прозвище зритель связывается с фигурой Ивана Калиты, прославившегося «собранием» русских земель. Чувство причастности к событиям того времени подчеркнуто в образе Захара: «Он сел, ссутулился ещё горше, закурил — и

курил с такой неутолённой кручиной, с такой потерянностью, как будто все легшие на этом поле легли только вчера и были ему братья, свояки и сыновья и он не знал теперь, как жить дальше».

В торбочке герой носит Книгу Отзывов, которая в рассказе пишется с заглавной буквы. Через эту книгу и переписанную с украденной плиты грамотку он будто бы приобщает всех посетителей к событиям того времени. Примечательно, что, несмотря на то, что книга в рассказе упоминается достаточно часто, о записях в ней ничего не сказано. Книга Отзывов напоминает и книгу жизни: «И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих пред Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть Книга Жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими. Тогда отдали море мертвых, бывших в нём, и смерть, и ад отдали мёртвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим. И смерть, и ад повержены в озеро огненное. Это смерть вторая. И кто не был записан в Книге Жизни, тот был брошен в озеро огненное» (Откр 20: 12—15). Таким образом, те, кто не вписан в Книгу Отзывов, выключены из пространства жизни, бытия. Одновременно книга отзывов — одна из реалий Советского времени, что не противоречит тезису, приведенному выше, поскольку сама советская идеологическая система строилась отчасти по религиозному канону: дедушка Ленин замещает Бога-Отца, легитимизация Сталина происходит в этой же парадигме, образ героя в соцреалистических текстах выписан с ориентацией на духовное начало, герой подчеркнуто аскетичен, подсвечен высшей идеей¹.

Зритель неоднократно сравнивается с *богатырем*. Сначала сравнение происходит с ироничной коннотацией: «Да! — один поверженный богатырь лежал и по сей день невдалеке от

¹ См.: Ковтун Н., Ковтун В. «Семейный вопрос» в советской литературе 1920—1930-х годов // *Философия — эстетика — литература: дискурс и текст*: сб. науч. тр. Красноярск: СФУ, 2009. С. 174—182. (Серия «Универсалии культуры»). Вып. II.)

памятника. Он лежал ничком на матушке родной земле, уронив на неё удалую голову, руки-ноги молодецкие разбросав косыми саженьями, и уж не было при нём ни щита, ни меча, вместо шлема — кепка затасканная, да близ руки — мешок». Образ смотрителя намеренно снижен: пьянство, леность, богатырские (мужские) черты дискредитированны. По мере разворачивания сюжета становится ясно, что и пьянство — мнимое (в мешке оказывается бутылка с водой), леность оборачивается практически бессребреничеством — за свою работу Захар получает 27 рублей, меньше «минимальной».

В Захаре воплощена основополагающая дихотомия христианской культуры: смирение и «все, взявшие меч, от меча и погибнут» (Мф 26:52). Обителью героя становится «низенький сарайчик», что «был на полдюжины овец», — так вводится тема *жертвенного агнца*. За судьбой Калиты угадываются черты *юродствующего*, его сопровождает «сивый пес» — обязательный атрибут этого типа святого. Захар часто сетует, что ему не дают оружия, однако использовать его он планирует для защиты святыни, таким образом реализуется параллель с образом *воина*. По отношению к путникам, которых он приютил, смотритель действует в полном соответствии с заповедью «Возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф 22:39). Меняется и тон описания: «Он ночевал в копне, в этом пронимающем холоде! <...> Сразу отпало всё то насмешливое и снисходительное, что мы думали о нём вчера. В это заморозное утро встающий из копны, он был уже не Смотритель, а как бы Дух этого Поля, стерегущий, не покидавший его никогда». В христианстве ночь — время искушений, у славян — время мертвых. Не случайно именно ночью на поле «всё можно было вызвать: и костры, и конские тёмные табуны, и услышать блоковских лебедей в стороне Непрядвы». Поле в этот момент открывается как сакральное место, хранилище мудрости, источник выздоровления нации: «Такие места обязательно связаны с образами высоты, невесомости, вертикальности. Они создают возвы-

шенную перспективу, позволяют проникнуть сквозь дебри дел людских»¹.

Ночью смотритель предстает в своем истинном обличье *хранителя Поля*. Этот образ *гения места* и открывается как финальный! Разумеется, нельзя рассматривать образ смотрителя только в контексте христианского мировидения. Текст представляет собой сложный синтез христианских, языческих и литературных аллюзий. Смотритель, явленный как *Дух поля*, отчасти связан и с культом предков, пращуров, хранителей границ. Ночь меняет не только временную точку зрения нарратора-путешественника, но влияет и на его восприятие, на перцептивную, идеологическую точки зрения: путешественники постигают суть поля, встреча с Захаром открывает им мистический смысл истории, «и она выглядит как натянутая лента топографа». Примечательно, что повествование в рассказе практически ведется от лица путешественников, непосвященных, Смотритель выступает как вторичный нарратор, смысл его слов изначально непонятен странникам. Однако именно Захар, выступая нарратором, вводя в повествование контекст нового варварства, описывает поле как святыню. Таким образом, поле Куликово предстает аналогом Эдема, его хранитель — Захар вписывается в христианскую парадигму. Посещение поля явлено как *паломничество*, посвящение горожан в тайну своего народа и его священной истории. Изначально различаются точки зрения нарратора и героев. Такая игра точек зрения очень важна, благодаря ей становится видно постепенное приобщение героев к тайне поля, к святыне.

Итак, в своих текстах, философских рассуждениях А. Солженицын опирается на основы христианской культуры, особенно ему близка концепция И. Ильина. Философ понимает под культурой организацию человеческой жизни на основе внутренних, глубинных, органических принципов бытия, «на путях живой, таинственной целесообразности», постигаемой углубленной в созерцание творческой душой: «Культура творится из-

¹ Николсон М. Дом и «дороженька» у Солженицына // Между двумя юбилеями. С. 275.

нутри, она есть создание души и духа»¹. Культуру мыслитель и противопоставляет цивилизации как чисто внешней, поверхностной организации жизни на принципах бездуховной науки и техники. «Христианская культура», за возрождение которой ратует и А. Солженицын, — культура, основанная на «принятии мира» и на «духе христианства», определяемом как «дух овнутрения, дух любви; дух молитвенного созерцания, дух живого органического содержания, дух искренней насыщенной формы; дух совершенствования и предметного служения делу Божьему на земле». Задачу создания христианской культуры И. Ильин и наследующий ему А. Солженицын считают главной целью будущих поколений. Гностическим по своей сути планам прогрессистов должны противостоять «религиозно укорененные творческие идеи», выдвинутые новыми «зоркими людьми» со «свободным умом»². Проблема возрождения общества разрешима при условии воспитания «нового русского духовного характера», «мы должны строить себя заново» (И. Ильин).

Борьба писателя с Системой порой осуществляется средствами, заимствованными из арсенала социалистического реализма. Характерные для поэтики автора мотивы путешествия к «земле обетованной» — патриархальной Руси (ранее — коммунистической), видения, веры в «светлое будущее», понятое в христианском смысле, святость труда и теургические возможности Слова маркированы каноном соцреализма³. В художественном мире А. Солженицына им придан православный пафос. Литература в этом контексте — вид проповеди, способ воздействия на зло, существующее в реальном мире. Обращение к художественным формам, приемам, выработанным соцреалистической эстетикой, но для воплощения антитоталитарных идей, харак-

¹ Ильин И.А. Одинокий художник: Статьи. Речи. Лекции. М.: Искусство, 1993. С. 308.

² Ильин И.А. Что нам делать? // Русская идея: В кругу писателей и мыслителей Русского Зарубежья. Т. 1. С. 425—427.

³ См.: Бродский И. География зла // Литературное обозрение. 1999. № 1. С. 5.

терно и для творчества Л. Леонова («Русский лес», 1950—1953), В. Гроссмана («Жизнь и судьба», 1950—1959).

«Матренин двор» А. Солженицына, «Привычное дело» (1966) В. Белова наравне с повестью Б. Можаяева «Живой» сыграли значительную роль в творчестве В. Шукшина и В. Распутина. Главным героем всей последующей «деревенской прозы» станет подчеркнуто обычный человек, сельский труженик, но его появление в литературе ознаменуется открытием национального характера, новым отношением к земле и культуре крестьянина.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Сформулируйте предпосылки формирования властного дискурса, представленного в прозе А. Солженицына. Проиллюстрируйте свои тезисы примерами из русской литературы XIX—XX вв.
2. Докажите, что рассказ А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» относится к направлению традиционалистской прозы. Заполните таблицу:

	Черты традиционалистской прозы				Черты лагерной прозы			
Примеры из текста								

3. Представьте, что вы советский цензор, которому в руки попал рассказ А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Выберите для анализа одну главу и внесите цензурную

- правку (что стоит убрать, заменить, переписать и почему). Объясните причины, по которым рассказ был напечатан.
4. Составьте топографию рассказа «Один день Ивана Денисовича», поясните символическое значение каждого элемента пространства, специфику его формирования.
 5. Раскройте своеобразие решения сюжета о Великом инквизиторе в рассказе. Приведите примеры из других произведений традиционалистской прозы, проанализируйте тенденции.
 6. Проанализируйте, какие аспекты описания двора Матрёны позволяют рассматривать его как сакральное пространство. Отметьте, какие признаки опустошения пространства появляются в финале текста. Найдите аналогии в других текстах традиционалистской прозы.
 7. В рассказе А. Солженицына «Матренин двор» довольно явно обозначена оппозиция «сакральное — профанное», из каких элементов она формируется?
 8. Сопоставьте линию, связанную с приемной дочерью Матрёны, с линией приёмной внучки в позднем рассказе В. Распутина «В ту же землю».
 9. Выделите наиболее значимые культурные коды, формирующие структуру рассказа А. Солженицына «Захар-Калита».
 10. Христианская символика и образ «нового варварства»: проиллюстрируйте названную оппозицию, напишите вывод о влиянии оппозиции на развитие сюжета эпических рассказов А. Солженицына.