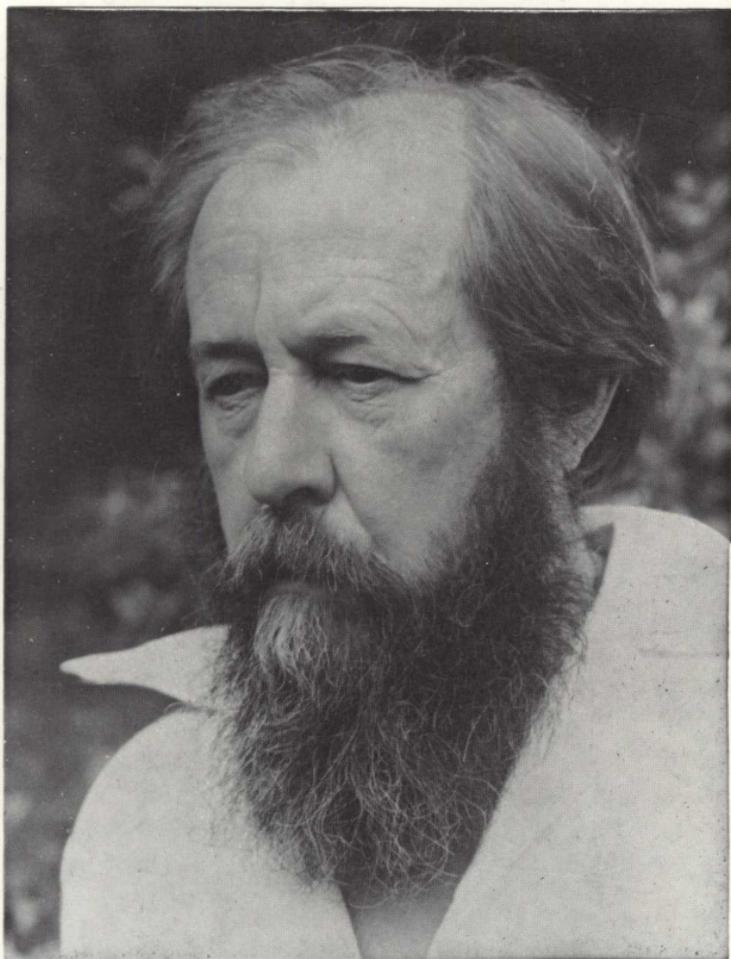


КОНТИНЕНТ18

КОНТИНЕНТ KONTINENS KONTYNENT CONTINENT KONTINENT
КАНТЫНЕНТ KONTINENTAS KONTINENTS MANDER КОНТИНЕНТ

К 60-летию со дня рождения



А. И. Солженицын

Главный редактор: Владимир Максимов
Заместитель главного редактора: Виктор Некрасов
Ответственный секретарь: Наталья Горбаневская
Заведующая редакцией: Виолетта Иверни

Редакционная коллегия:

Раймон Арон · Ценко Барев · Джордж Бейли
Сол Беллоу · Николас Бетелл · Иосиф Бродский
Владимир Буковский · Ежи Гедройц · Пауль Гома
Густав Герлинг-Грудзинский · Корнелия Герстенмайер
Милован Джилас · Эжен Ионеско · Артур Кестлер
Роберт Конквест · Наум Коржавин
Николаус Лобковиц · Михайло Михайлов
Эрнст Неизвестный · Андрей Сахаров
Виктор Спарре · Странник · Александра Толстая
Юзеф Чапский · Александр Шмеман
Карл-Густав Штрём · Пьер Эмманюэль

Корреспонденты «Континента»

Англия	Владимир Тельников Wladimir Telnikov, 28 St Luke's Rd London W 11
Израиль	Михаил Агурский Michael Agoursky, P O B 7433, Jerusalem, Israel
Италия	Сергей Рапетти Sergio Rapetti, via Beruto 1/B 20131 Milano, Italia
США	Юрий Ольховский George Olkhovsky, 3801 Windom Place N. W. Washington D. C. 200 16, USA
Япония	Госуке Утимура Higashi-Yamato, Hikariga-oka 10-7 189 Tokyo, Japan

Присланные рукописи не возвращаются, и в переписку по этому поводу редакция не вступает.

K

КОНТИНЕНТ

Литературный, общественно-политический
и религиозный журнал

18

Издательство «Континент»

1978

СОДЕРЖАНИЕ

Пауль Гома — Обратная стойка. Глава из романа	7
Наум Коржавин — Московская поэма	38
Виктор Некрасов — По обе стороны Стены... Часть первая	55
Иосиф Бродский — Строфы — Сан-Пьетро — «Время подсчета цыплят ястребом; скирд в тумане...» — Шведская музыка — Ода весне — «Помнишь свалку вещей на железном стуле...»	117
Фридрих Горенштейн — Зима 53-го. Повесть. Окончание	133
Феликс Серебров — Держись, держись, не падай духом... Стихи	176
РОССИЯ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ	
Вадим Янков — О возможном смысле русского демократического движения	183
ВОСТОЧНОЕВРОПЕЙСКИЙ ДИАЛОГ	
Густав Герлинг-Грудзинский — Два эссе: Егор и Иван Денисович — Силоне на Востоке	203
ЗАПАД — ВОСТОК	
Арман Малумян — Концентрационный Интернационал	217
ФАКТЫ И СВИДЕТЕЛЬСТВА	
Олег Соловьев — Душевнобольной? — Нет, социально опасный	243
РЕЛИГИЯ В НАШЕЙ ЖИЗНИ	
Прот. Александр Шмеман — Ожидание. Памяти Владимира Сергеевича Варшавского	261

ИСТОКИ	
Михаил Нильский — Воркутинская трагедия	279
ЛИТЕРАТУРА И ВРЕМЯ	
Жорж Нива — Слово и взгляд у Солженицына	309
ИСКУССТВО	
Александр Глезер — «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»	341
КОЛОНКА РЕДАКТОРА	345
КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ	
С. Юрьенен — Опыт выживших	347
В. Иверни — О тюрьме идейной	351
Д. Чернявская — Вера, Надежда, Любовь	356
Флоранс Бенуа — Еврокоммунизм или евросоциализм?	361
Ф. Салказанова — Призрак ли бродит по Европе?	364
Н. Южева — К месту и вовремя	368
КОРОТКО О КНИГАХ	373
ПО СТРАНИЦАМ ЖУРНАЛОВ	385
НАША АНКЕТА	
«Что значит Солженицын для каждого из нас?» Круглый стол «Континента», Париж, 19 сентября 1978 года	401
СПЕЦИАЛЬНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ	

Литература и время

Жорж Н и в а

СЛОВО И ВЗГЛЯД У СОЛЖЕНИЦЫНА

Я не бегу о красноречии и не
уничтожаю своего языка русского.

Протопоп Аввакум

В лагерях Солженицын, опасаясь хранить рукописи, сочинял большие поэмы, дидактические и сатирические, в которых изливал свои думы и свою ярость, вспоминал о своем военном прошлом. Эти устные истоки творчества должны были с самого начала привить ему вкус к дидактическому изложению и к диалогу — простому, доверительному, густо уснащенному пословицами и поговорками, броскими и легко запоминающимися изречениями в народном духе. Солженицын не публиковал эти первые свои произведения, одно из которых — пьеса — приобрело тем не менее известность, так как попало в руки КГБ. От своих ранних стихов, несколько напоминающих поэзию Александра Твардовского, Солженицын частично отказывается; лишь несколько строф приводятся в четвертой части «Архипелага», да и то — в документальном качестве.

Некоторое представление о тюремном творчестве Солженицына нам дает одна из глав «Круга первого» — «Князь-предатель». Это шутовская пародия на стиль и бессмыслицу сталинских судов: вспоминая эпизод за эпизодом и стих за стихом историю поражения князя Игоря, воспетую в знаменитом «Слове о

полку Игореве», Рубин с неотразимой язвительностью переводит эпическую поэзию XII века в судебную сталинскую прозу. Этой едкой буффонадой, этой злой сатирою узника пропитано все дальнейшее творчество Солженицына, где пародия, сатира и ирония играют, сменяя друг друга, первые роли. Посредством иронии узник вывертывает ситуацию наизнанку и духовно вырывается из темницы.

Но ирония эта — трагическая. Когда «прокурор» Рубин переходит к заключительной части обвинения, уже никто не смеется, потому что злоключения князя Игоря, пересмотренные и исправленные на сталинский лад, — это их злоключения, иначе говоря — опрокинутые с ног на голову ценности, доводы, значения. Храбрец обвинен в трусости, мало того, храбрость становится доказательством трусости. Пародия — это сама реальность, поэт лишь аранжирует скрежет дисгармонии.

Творчество Солженицына хранит многочисленные следы этой исходной «устности». Таковы «рассказы», вмонтированные в общую структуру, например, рассказ бригадира Тюрина в «Одном дне Ивана Денисовича», или включение в «Раковый корпус» рассказа Толстого «Чем люди живы» (его читает вслух и вслух же размышляет над прочитанным Поддубев), или еще иронический рассказ, «байка», озаглавленная «Улыбка Будды» и повествующая о визите госпожи Рузвельт к узникам ГУЛага. Этим обрамленным «рассказам» можно уподобить и *письма*, рассеянные по разным произведениям: горестное письмо жены Дырзина («В круге первом», гл. 75) с его трагической краткостью скорбной вести, или письмо Костоглотова Кадмину, или потрясающее письмо дочери Спиридона:

«Дорогой мой батюшка!

Не что писать вам, а и жить я больше не смею.

Какие же люди есть на свете дурные, что говорят — и обманывают...»

(«В круге первом», гл. 86)

Другое следствие этой изначальной «устности» — разделение книги на короткие отрезки, лирические, сатирические и повествовательные, главы, если угодно, но очень короткие; название глав находятся в прямой связи друг с другом (например, в «Раковом корпусе» гл. 12 «Все страсти возвращаются» и гл. 13 «И тени тоже») или же остаются в памяти благодаря афористичности, схожести с пословицей. Эти отрезки повествования достаточно коротки, чтобы их читать вслух, наизусть.

Наконец, еще усиливая это впечатление «живого слова», Солженицын вводит в письменную речь речь исключительно устную, речь зэков, «жаргон» концентрационного мира, но не как элемент орнаментальный или второстепенный, а для обозначения важных понятий, невыразимых на обычном языке. Этот «тайный» язык играет в некоторых произведениях роль скрытых отсылок к «инфернальному» миру, постигнуть который до конца читатель не способен, но его *отчужденная знакомость* задана этим необычным и все же русским языком.

И еще одну общую особенность можно отнести к «устному» истоку творчества Солженицына: столь частое обращение к «полупрямой» речи, иными словами — постоянное впечатление, будто это не автор говорит, размышляет, иронизирует, возмущается, а кто-то из персонажей. Далее мы увидим, что эта неизменная окрашенность «устною речью» может быть определена как полифонический сказ, т. е. как скрещение голосов различных рассказчиков, среди которых автор делает, конечно, свой выбор, но не в большей мере, чем автор телепередачи «с места событий», который

должен *немедленно* выбрать между тремя или четырьмя одновременными планами.

Одно из литературных достоинств творчества Солженицына состоит в том, что оно открывает перед нами самый путь, проделанный писателем в поисках своего жанра. Допуская некоторое упрощение, можно сказать, что этот путь начинается драматическим диалогом («Олень и шалашовка»), продолжается различными опытами «устного повествования», сперва «Кругом первым» — повествованием полифоническим, затем «Одним днем», акцентированным на одном голосе, но зато голосе *Everyman, quidam...* После этого, в «Раковом корпусе», столкновение голосов усложняется, потому что здесь противопоставлена речь, полностью замкнутая в самой себе (Русанов), речь «неизречимая» (Олег) и речь нарождающаяся, невнятная (Демка, Прощка и проч.). И всегда главная тема — это некоммуникабельность двух миров, мира повседневности, податливости и покорности и мира «вольных узников» ГУЛага, сакраментального круга, в котором общество замкнуло громадную часть самого себя, словно для того, чтобы само себя избавить от зла, от крушения, от страдания. «Архипелаг ГУЛаг» — своего рода дополнение к большим полифоническим романам — выступает в роли дидактического трактата; он стремится объяснить отношения между этими двумя мирами — миром «обыкновенной» жизни на поверхности и миром *подполья* человечества, куда низвергнута часть человеческого рода, словно бы для того, чтобы заклясть злую силу (крушение революции?). Итак, «Архипелаг» замыкает серию произведений, главная проблема которых — *раскрытие* пропасти, пролегшей между двумя мирами (*Дантово* начинание, в котором Солженицын отождествляет себя с путешественником, странствующим по кругам Ада), и на этом пути писатель переходит от прямого диалога (пьеса) к косвенному, к полифоническому сказу и,

наконец, к разработке авторской речи («Архипелаг»), которая складывается, однако, не иначе, как посредством иронии, т. е. в непрерывной борьбе с другою, скрытой «авторской речью», и Автор этот — «*Великий закон*», *Разум* класса; речь его, всезнающая и вездесущая, как бы заключена в душе каждого «подданного». Эта *Тотальная речь*, которая у Замятина прививается каждому человеку (или, точнее, каждому «номеру») во время Великой Операции*, — речь идеологическая, которая столь неотразимо зачаровывает интеллигенцию. Солженицын ведет непрерывную скрытую борьбу против этой «второй речи», становящейся «второю натурой». Его речь — речь раба, который должен все время хитрить и лукавить со своим господином.

Таким образом, творчество Солженицына представляется нам поиском некоей *невозможной монофонической речи*. Солженицына столько раз — кстати и некстати — сравнивали с Толстым периода «Войны и мира», что, пожалуй, прежде всего, нужно указать на очень большое различие между ними: толстовская речь по преимуществу монофонична, ее истоки — это *исповедь перед самим собой*, терпеливое *истолкование* самого себя и даже анализ *психологического времени*. *Другой* вступает в толстовскую вселенную лишь медленно, постепенно, как объект желания или сопротивления для *средоточного Я* (см. автобиографическую трилогию, *первое* произведение Толстого). Разумеется, Толстой щедро одаряет своею бьющею через край жизненной силой, и духовной, и физической, множество персонажей, но при этом никогда не отпускает особого рода повествовательных уз, которые всех их

* Е. Замятин. Мы. 1920. Замятин, первый из больших утопистов XX столетия, относит действие своего романа к грядущему веку «Единого Государства», когда человечество достигнет, наконец, единообразия — мечты всех деспотов.

держат в его власти. Только позднее, в крестьянских рассказах, в пьесе «Власть тьмы», Толстой, на мой взгляд, разрешает, наконец, эти узы и дает слово *другим*. Что Солженицын не чужд мысли о соперничестве с Толстым, что в «Августе Четырнадцатого» обнаруживаются схемы «Войны и мира», что морализм Толстого очень близок Солженицыну — всё это неоспоримо. Но первоначальный опыт, к которому и тот, и другой возвращаются постоянно, чтобы высказать его и объяснить, совершенно разнороден и непреодолим. Голоса других у Солженицына *предшествуют* его собственному голосу. И все его творчество есть поиск «собственного голоса» в схватке с другими. Я бы сказал даже так: для того, чтобы остаться Солженицыным, Солженицын не должен обрести «собственный голос» окончательно и бесповоротно...

Посмотрим теперь, как в своей пьесе, в романах, в «документальной поэме» Солженицын организует один и тот же *материал* пережитого — ГУЛаг, — для которого характерна не заданность, но, если можно так выразиться, антизаданность, принадлежность к антиприроде, всё вновь и вновь, с горькой иронией, отсылающей нас к своей противоположности.

В 1955 году, в азиатской ссылке, в ауле Кок-Терен к юго-западу от озера Балхаш, на кромке пустыни, Солженицын создает свое первое письменное произведение, посвященное ГУЛагу, — «Оленя и шалашовку». Центральный замысел — пародирование классической драматургии. У каждого зрителя есть заранее сложившееся представление о театре (четко разделенном на сцену и партер) и действиях, которые в нем разыгрываются (символические конфликты, как, например, конфликт страсти и долга), и Солженицыну видится, что он завладел этим традиционным театральным пространством, чтобы наводнить его «нацией эзков». Предметом пародии становятся все театральные условности: рампа оплетена колючей проволокой, освети-

тельными мостиками служат вышки, три удара — молотком об рельс, как в лагере Ивана Денисовича. Сентенции высокой мудрости, которыми часто украшены «храмы» сценического искусства, заменены сталинскими лозунгами. Сама пьеса — и в этом ее слабость — компендиум всей гулаговской «цивилизации». Мы находим в ней иерархию «придурков» и «доходяг», борьбу против норм, возвышение циников и пройдох, безволие «блатных», всю систему эксплуатации, обмана и волчьего эгоизма, которая утвердилась в лагере. Пьеса рассказывает о «падении» «зав. производством», т. е. зэка, который волею начальника лагеря был поставлен на должность хозяина рабов, но, по наивному неведению жестоких «законов тайги», низвергнут на дно рабьего мира зэков и заменен недавно прибывшим интриганом. Этот персонаж — «олень», иначе говоря, простак, который хочет приобрести доброе имя честным трудом и отменю многочисленных привилегий внутри лагеря. Крупный недостаток пьесы — стремление сказать всё, упомянуть обо всем. Она очень длинна, в ней слишком много типических персонажей, которые сами представляют себя зрителю, как, например, «блатной», связавшийся с начальством («сука»). Солженицын применяет старый прием из вольтеровского «Простодушного». Немов, ни в чем не сведущий «олень», получает «уроки» от всех подряд, но неправдоподобие остается достаточно резким: как могло случиться, что его сделали (за три дня) заведующим производством?* «Дидактические диалоги», отсюда вытекающие, не слишком убедительны. Зато лучшие сцены — те, что показывают в действии человеческую комедию в жалком мире ГУЛага: хлопоты двух простушек,

* Тут, без сомнения, отражен личный опыт Солженицына, о котором он рассказывает в III части «Архипелага». Он сам был назначен заведующим производством на стройке у Калужской заставы, но быстро смещен... Надсмотрщиков для рабов часто выбирали из бывших офицеров.

домогающихся привилегии отправиться на лесоповал (что почти наверняка равнозначно медленной смерти), «двор» придурков, окружающий начальника лагеря, — их угодливый хор принаравливается ко всем переменам в расположении духа и в обликии этого нового Вольпоне. Что же до темы любви, которая представлена в неисчислимом множестве трагедий, комедий, водевилей, то она присутствует, но — осмеянная, огрубленная, соразмеренная с жестокостью ГУЛага: такова любовь, которая рождается между смещенным Немовым и «шалашовкой» Любой, шести лет от роду отправленной в ссылку на барже с «раскулаченными», выкупленной братьями, проданной замуж, потом развратившеюся, потом попавшею в лагерь. Их любовный диалог, то и дело перебиваемый, достигает дикого величья, когда, вдруг забыв о всякой нежности, Люба восклицает:

«Скажи, родной! А ты *есть* не хочешь сейчас? Я *есть* хочу. Я голодная! Я всю жизнь хотела *есть*!! Разве мы с тобой в лагере проживем? Устраиваться ты не умеешь, работать ты ничего не умеешь. Один ты еще как-нибудь выплывешь, а со мной потонешь. Да ты сам скоро откажешься от меня.

— Нет! Ни за что!!

— Прораб меня выгонит на общие...

— Прораб зачем тебя взял в посыльные?

— Это принято в лагерях. Так делают все...»

(«Олень и шалашовка», действие III).

Эта патетическая пародия на великие любовные дуэли, этот крик *голода*, прерывающий обмен нежностями, — один из самых сильных моментов в пьесе, чересчур длинной, чересчур подробной, похожей скорее на киносценарий, чем на театральный диалог. Трудно ввести необъятную «реальность» в тесные пределы драматургии, и Солженицын упирается в эту трудность — как, впрочем, и Толстой в его замечательной

крестьянской драме. Драма предполагает каким-то образом, что действие заключено в культурные и социальные рамки, знакомые зрителю. Драма не может быть только носителем информации, основная ее задача — сообщить значимость человеческим действиям, вступающим в конфликт друг с другом.

Но драма Солженицына не могла быть выстроена вокруг какого-нибудь значительного действия или отказа действовать: в ГУЛаге все предельно расчленено, обесценено, резко высвечено голодом. И потому ни любовь Любы и Немова, ни смещение Немова не могли сделаться событием центральным и значительным, как муки совести детоубийцы Никиты во «Власти тьмы».

Если недостатком первой пьесы было желание сказать слишком много, то была у нее и сильная сторона: она вложила в руки Солженицына его главное литературное оружие — диалог, восстановление в правах грубой лагерной речи, монтаж различных голосов, систематическое «возделывание» лексических областей, до той поры целинных. В известном смысле ею даже открывается театр смехотворного снижения лагерной темы; на сцену его вывел Гротовский в «Акрополе» Выспянского, используя классический текст, который в «освенцимской вселенной» разыгрывается как пародия*. Но «дидактичность» пьесы, ее богатство информацией о мире ГУЛага не дали Солженицыну дойти до конца в его интуитивных поисках. Исследователь обнаруживает здесь — в зародыше — все последующие темы его творчества и даже многие ситуации, к которым он будет возвращаться: отказ работать на начальство как источник личного счастья (в этом весь «Круг первый» в самом сжатом виде, Немов пред-

* Актеры у Гротовского были одеты в мешки из-под картошки с дырками для рук. Из «Архипелага» мы узнаем, что так были одеты заключенные на Соловках.

восхищает Нержина), ироническая перемена обстоятельств, саркастический эпилог. Опыт театральной, т. е. диалогической формы привел Солженицына к его главной находке — полифоническому повествованию.

«Какой жанр мне представляется самым интересным? Полифоническое повествование с точным обозначением времени и места. Повествование без главного героя. В романе есть главный герой, и потому автор, даже вопреки собственному желанию, уделяет ему больше внимания и больше места. Как я понимаю полифонию? Каждый персонаж становится главным, когда вступает в действие. Автор должен тогда отвечать за тридцать пять своих героев. Он не отдает предпочтения ни одному из них. Он должен понимать и мотивировать поступки всех персонажей. Однако он не должен упускать их из-под своего контроля»

(Интервью, взятое Павлом Личко).

Но тот, кто употребляет термин «полифонический роман», несомненно, имеет в виду работу Бахтина, исследовавшего диалог в романах Достоевского, где все голоса свободны и где каждый берет верх поочередно, так что, в конечном счете, не торжествует ни один.

Полифонизм Достоевского, утверждает Бахтин, есть наследие античного жанра Менипповой сатиры: воспоминание о безудержных празднествах, где всё позволено, где происходит перемена ролей, хозяин становится рабом, раб — хозяином, запреты сняты и бушует неистовая радость *беззакония*. В творчестве Солженицына есть элемент, подобный этому расковыивающему ликованию и даже шутовскому юмору, «режущему правду-матку в глаза»; но эти «дурацкие» речи, на мой взгляд, обращены всегда к власти, будь то в больших романах, в открытых письмах или вообще в публицистике. Критиков беспокоит буквальный смысл Нобелевской речи, послания патриарху Пимену,

«Письма вождям», но они не замечают, что дело идет о расковывающей речи, столь же юмористической и серьезной разом, как речь шута. Сбросьте этот идеологический покров — и вы станете великими государственными мужами, кричит шут первосвященникам Идеологии. Как не узнать здесь иронической интонации пророков, взывающего к справедливости юмора притч, как притча о богаче и игольном ушке, или шутовства великих святых-ниспровержителей, «наивности» святого Серафима Саровского, например! Этот бич шутовства сообщает некоторым замечательным страницам Солженицына привкус иронической разнужданности. Вспомним, к примеру, страстные инвективы «безумного мельника» во второй части «Ракового корпуса» (Шулубин) или грозную, поджигательскую речь Воротынцева в конце «Августа Четырнадцатого».

Но солженицынская полифония решительно лишена драматизма театра Достоевского, той почти равной напряженности сталкивающихся голосов, того невыносимого равновесия *pro* и *contra*, которые возникают, по-видимому, независимо от воли самого автора. У Солженицына все голоса способствуют выявлению некоторого поступка, *деяния*. В «Круге первом» — поступка Нержина, в «Одном дне» — деяния Ивана Денисовича, в «Августе Четырнадцатого» — страшной и геройской смерти Самсонова. Конечно, голоса-противники сталкиваются, борются, мы слышим и холерические взрывы голоса Костоглотова, и доктринерское бурчание Русанова, но действие совершают только *справедливые* голоса, прочие лишь правят обряд. Каждое произведение Солженицына есть история некоего действия, окруженного многими голосами. Часто вмешательство автора-рассказчика обнаруживается не столько в том, что он берет слово сам, сколько в том, что он внимательно прислушивается к этим различным голосам. Так, в частности, — когда голос

командующего Самсонова, укоряющего полки, бежавшие с поля боя, вдруг меняется, начинает звучать фальшиво и пусто:

«Но мощный голос отдельно поплыл над головами — и с ним изошла из командующего сила его уверенности. Он только что хорошо знал, что́ ему говорить... и вдруг оборвало ему память, он потерял, что говорить дальше... Нет, СЛОВО — утеряно было, не находилось...»

(«Август Четырнадцатого», гл. 39).

И Солженицын показывает нам головы всех слушающих, наблюдая, как они покачиваются — насмешливо или восторженно, — следя за подергиванием каждого мускула и читая тайные мысли каждого.

Таким образом, рассказчик — это, скорее, всеведущий слушатель, который открывает все эти голоса и распознает их по тембру: хрип злополучного безголосого лектора, надломленный нежный голос Веги, низкий, мужественный и неуверенный голос Самсонова, благовоспитанный, полный колебаний голос дипломата Володина... Все эти голоса, которые сводят и разводят правду и ложь, простоту и выделанность и которые неразрывны...

Мы видели, что «В круге первом» в особенно большой мере строится на полифонии голосов — голосов официальных, вестников пропаганды блаженства или ледяной угрозы («Девять грамм ему, гаду!»), голосов стукачей и *двойных* стукачей (двойников), голоса Володина, который ускользает на миг из-под действия закона *социальной ненависти* и, во власти атавистического милосердия, произносит несколько слов, продиктованных состраданием. Долгое и терпеливое расчленение голоса Володина в акустических лабораториях Маврино. Вольные голоса заключенных, надтреснутый и простой голос Спиридона, беспокойный и мужественный голос Нержина, южный и ораторский

голос Рубина, прозрачный и северный голос Сологдина, рыцаря Китежа, герольда волшебной северной Руси... Хриплый и отрывистый голос Герасимовича, который на соблазны и искушения своих тюремщиков отвечает сухим: «Я — не ловец человеков!»

Начиная с «Круга первого» чередование человеческих голосов разрешается в краткие миги глубокого и поэтического молчания. Ибо у всех солженицынских персонажей, которые встречаются доподлинно, а не случайно, есть нечто общее за пределами непосредственно данного, некий общий свет, который для восприятия и усвоения требует *молчания*. Молчания возвышенной любви между Надей и Глебом. Созерцательного молчания: Глеб перед картиной с замком Святого Грааля, Рубин, прижимающий к глазам пригоршню снега (а позже Олег, застывший перед урючиной в цвету). В мире, где слово растлено и осквернено, где оно извергается без передышки неутомимыми громкоговорителями, где оно перестало быть актом творчества, путь умиротворения проходит через молчание.

Между большими романами Солженицына и его рассказами принципиальной разницы нет (вопреки тому, что, по-видимому, думает Лукач). Рассказы Солженицына тоже построены на полифонии, но полифонии более ограниченной. Она тоже объединяет несколько голосов и приводит их к моментам размышления и молчания. Просто-напросто гамма здесь уже, но это всё то же повествование *без интриги*; заурядный, на первый взгляд, эпизод высвобождает энергию нравственного подвига. В основание любого произведения положен *отказ*, вызов, брошенный механизму привычных социальных законов.

Но в «Круге первом» — несколько отказов, несколько состязающихся друг с другом (и дополняющих друг друга) *подвигов*, тогда как в каждом из рассказов (или в повести) — один-единственный: в «Одном дне»

— упорный отказ Шухова покориться рабству (стена будет *его* стеной), в «Матренином дворе» — слепое благородство Матрены, в «Случае на станции Кречетовка» — муки совести Зотова (лишь намеченные слегка), в «Пользе дела» — отказ Грачикова санкционировать несправедливость. Во всех этих случаях *фабуле* отведена второстепенная роль, она лишь «включает» голоса, например, певучий голос Матрены с образностью ее речи, с ее полунабожностью и неистощимым милосердием. Все рассказы — это разные эпизоды одной борьбы: между силами порабощения и внутренней энергией свободы, между официальной речью, отчуждающей и затемняющей, и подлинным словом, кратким и творческим, между абстрактным человеком, повсюду насаждаемым насильственно, и человеком конкретным, человеком сердца. Динамика развития в рассказах и в повести — та же, что в романах: вторжение слова правды в удушающую отгороженность лживого слова, краткое, чуть не мимолетное воцарение простоты и ослепительной чистоты, самозащита иронией (концовка «Одного дня»: «Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...»).

Рассказы тоже полифоничны, тоже поэтичны, тоже защищены юмором и иронией против скептицизма читателя. Лукач видел в произведениях Солженицына как бы «расширенный рассказ», «динамическую структуру вопросов и ответов», в которой идет непрерывная борьба против стереотипа — централизованной сталинской модели. И оружие Солженицына, главным образом, юмор — это оружие плебейской, но еще не сознательной (не социалистической) критики. И верно, повествование Солженицына всегда имеет разрушительное действие: оно разбивает порабащивающую структуру, оно всегда — притча об отказе повиноваться (Грачилов, Нержин добровольно расстаются с удобствами жизни, лишь бы выкрикнуть свой отказ). Но в то же время оно ведет читателя к моментам

созерцания и молчания, символизирующим примирение между человеком и реальностью. И нет сомнения, что юмор Солженицына, иногда грубый, — не более, чем оболочка целомудренной почтительности к полноте жизни.

Многие читатели, вероятно, отметили «гроздеобразную» структуру солженицынской прозы: короткие описательные главы, где описание, однако, разбито на лирические единицы, «нацеленные» на определенного персонажа, короткие абзацы, иногда даже «строфы», прибой которых, кажущийся бесконечным, подвигает повествование к особому рода лирическому раскрытию, которым оно всякий раз и завершается. Этот поток строф, больших и малых, лирических или иронических, часто обрывается на юмористической ноте; так, глава о «придумке Данте», вся пронизанная веселым юмором и даже поэтическим ликованием, заключается остротой, которая, собственно говоря, сводит на нет это радостное возбуждение:

«Э-э, Лев Григорьевич, вы слишком поэт. Я гораздо доступнее объясню товарищу, что такое шарашка. Надо читать передовицы:

«Доказано, что высокие настриги шерсти с овец зависят от питания и от ухода.»

(«В круге первом», гл. 2).

Очень характерное «падение» солженицынского тона; каждый взлет завершается мазком иронии — легкой или яростной, — которая, как в иронии романтической, развенчивает поэму, напоминает об *изнанке вещей* тому, кто мог бы о ней забыть.

Такое развитие через взлеты и падения, малыми лирико-повествовательными единицами, объясняется, конечно же, *полифоническим* замыслом произведения: наделять каждого персонажа словом, зрением, слухом, осязанием, сделать из тридцати пяти персонажей

тридцать пять посредников повествования. И, тем не менее, произведение не только не «разлезается», умышленно дезориентируя читателя во вкусе синхронизирующего романа, как у Сартра или Фолкнера, но властно ведет к выводу, никогда, однако же, не разъясняемому (разве что косвенно, под покровом шутки или сарказма). Это непрерывное и единое развитие обеспечено присутствием автора: не всезнающего автора «Войны и мира», который от себя комментирует ход событий, но автора, чье присутствие обнаруживается скорее в тоне, иронии, лиризме и который вмещивается в полупрямую речь каждого из своих «типических» персонажей. Все творчество Солженицына — как бы монтаж различных внутренних голосов, соединенных друг с другом шепотом автора, который можно уподобить скорее хору античной трагедии, чем авторской речи на манер бальзаковской. Этот шепот обнаруживается в разбивках строф, во всевозможных половицах и поговорках, которые повсюду у Солженицына звучат «авторским шепотом», несущим в зародыше некое *суждение*, некую *ценность*, утверждаемую, отрицаемую или же оспариваемую всеми «типическими» персонажами. Пословичные формы, которые часто служат ориентирами психологическому развитию, с одной стороны, полагают границы внутренней речи, никогда не разливающейся в «поток сознания» без видимых пределов, а с другой — всегда создают необходимость (и возможность) суждения, приемлемого для всех, поскольку свою картинную и неотразимую краткость оно заимствует у народной мудрости, поскольку всем *деяниям* сообщает глубокомысленное истолкование. Так, в «Круге первом», в главе «Женское сердце», несобственно прямая речь Симочки заканчивается такую образной сентенцией, осложненной библейским намеком:

«Так, змеемудро скованная, стальная цепь раз-

валилась в том звене, которое выковали из женского сердца».

(Гл. 6).

Пушкин тоже врезывает поговорки в «Капитанскую дочку» — для того более, чтобы придать повествованию эпический ход, нежели для того, чтобы окрасить его стилистически. У Солженицына каждая поговорка в некотором роде «завязывает» действие, кажется, будто она проникает прямо в сердце человека и открывает в нем невыразимое. У солженицынских персонажей нет тайной половины души. «Коротка разгадка, да семь верст правды в ней».

Складывается впечатление, что каждый персонаж хранит в себе разгадку с семью верстами правды. Автор проникает вглубь персонажа, долго его осаждает, выдает нам его, истолковывая через полупрямую речь, а потом вдруг резко высвечивает ослепительной вспышкой истины.

Так мы вступаем в магнитное поле персонажа, его силовые линии пронизывают нас. Взгляните на замечательный портрет артиллериста Терентия Чернеги в «Августе Четырнадцатого», тем более любопытный для анализа, что он напоминает (и с умыслом) портрет артиллериста Тушина из первого тома «Войны и мира». Тушин предстает перед нами вживе благодаря точности и зоркости глаза Толстого:

«Маленький человечек, с слабыми, неловкими движениями, требовал себе беспрестанно у денщика *еще трубочку за это*, как он говорил, и, рассыпая из нее огонь, выбегал вперед и из-под маленькой ручки смотрел на французов».

Мы видим, как он бежит под картечью со своей носогреющей в руке от одного орудия к другому. И Толстой замечает, как он морщится, отмечает его тоненький голосок, его тщедушность: нужно показать, что подлинная храбрость «неимпозантна» и рождена

жаром действия, которое поглощает Тушина целиком. Поглощает настолько, что мы оказываемся свидетелями истинно толстовской метаморфозы: воображение Тушина воспламенилось, и «у него в голове установился свой фантастический мир».

«Неприятельские пушки в его воображении были не пушки, а трубки, из которых редкими клубами выпускал дым невидимый курильщик.

— Вишь, пыхнул опять, — проговорил Тушин шепотом про себя, в то время как с горы выскакивал клуб дыма...»

(Часть вторая, гл. XX).

Стало быть, «трубочка» — не случайная деталь: она подготавливает метафору «пушка/трубка», которая иллюстрирует мальчишеский задор маленького капитана и служит «десакрализации» битвы.

Чернега не становится предметом для наблюдения извне. Солженицын входит внутрь его мира: мир фельдфебеля, сильного, как бык, зубоскала и храбреца, но тоже малорослого — «он... был как бочонок». Вся война, вся философия воинской дисциплины, весь неизъяснимый механизм героизма открываются нам в нескольких абзацах через посредство Чернеги:

«А вел батарею, кормил-поил батарею, размещал на ночевки, за лошадьми следил, снаряды оберегал — Чернега, и вся батарея признала его главным человеком, и лошади ушами вели, что он их понимает...»

И вот теперь на войне Чернега тоже еще всей силы не показывал, обходилось и так, командовал он вполдрёма-вполсмеха: война ворвалась совсем не к ляду, в тридцать два года, в сок и, как всегда кажется, на самом интересном месте. Так протолкаться бы ее, не повредя себе».

Так, неприметно для себя, мы переходим от описания к несобственно прямой речи: автор сливается со своим персонажем, заимствует у него язык, образ

мыслей, взгляд на войну, на лошадей и на женщин, его опасения и тайные надежды. И когда Чернега просит подполковника объяснить задачу, самое карту, священную и неприкосновенную офицерскую карту, не шадит фельдфебельская насмешка («Ваш' выс-благородь, со-сватано!»). Чернега — одно со всею армией, с тем током надежды, энергии и страха, который определяет действия всей массы:

«Не объявлялось, а быстрый слух разнесся и усвоился всеми без отказа: где-то есть мост, и на тот мост надо спешить, а снимут его — мы пропали. Без дышки бегал Чернега вдоль колонны вперед-назад и попевал везде разобраться».

Толстой строит сцену так, чтобы всё свести к этой вымышленной и мальчишеской связи между мечущимся коротышкой и пушками-трубками, выплывающими клубы дыма. Мы имеем дело с метафорой «наивной», «снижающей»; но метафора эта служит скорее художественным целям Толстого, чем портретной характеристике Тушина. У Солженицына автор становится Чернегой, разделяет его энергию, пространство, которое он занимает, его ярость и, увлекаемый своим героем, увлекает, в свою очередь, и нас к тому решающему моменту, когда все голоса глохнут, когда человек остается один-на-один с собственными действиями и принимает решение, сам не зная, что он решает, в какое-то неизмеримо малое время.

«Эти миги поворотные, когда не знает себя ни человек, ни целая часть, когда голос не слышен и начальник не виден, и ты один решаешь за себя — да не решаешь, ведь думать некогда — и вдруг решается всё»

(«Август Четырнадцатого», гл. 43).

Фраза усваивает эту беспримесную энергию, которая живет в персонаже: дыхание становится прерывистым, мелким, слышны возбужденные выкрики, в

коротких, задышающихся синтагмах звучат разом и восторг, и страх, и благодарность. Лирический комок в горле передает энергию этого человека, воплощающего «заразу» благородства. И заключительный штрих — не как у Толстого (трогательный разговор Тушина с князем Андреем): это последняя запись внутренней речи, такая же лирическая и отрывистая: «Что смогли, то сделали, братцы, не поминайте лихом». Записи этой автор саркастически противопоставляет официальный документ, торжествующий и лживый, как все военные реляции.

Техника монтажа документов и «экранных эпизодов» в «Августе Четырнадцатого» была встречена с недоверием многими критиками, уже давно относящимися скептически к подобным заимствованиям у кинематографа, которые позволяет себе роман. Но на деле сравнение Солженицына с Дос Пассосом показывает, что первый заимствует у второго лишь внешнюю оболочку приема. «Экранные эпизоды», на мой взгляд, — не что иное, как более откровенная форма того же самого приема, которым Солженицын пользуется постоянно: дать персонажу не *слово*, но *взгляд*, предоставить ему быть глазом рассказчика, расчленить и скомпоновать пространство романа.

Полифонический роман Солженицына не столько полифоничен, сколько «полископичен», если можно так выразиться. В нем сталкиваются и смешиваются несколько *экранов*, или индивидуальных полей зрения. Подлинная полифония — это полифония Достоевского: речи, диалоги, словесные стычки занимают у него три четверти произведения.

У Солженицына речи играют роль намного менее важную и достигают истинно драматического напряжения лишь в коротких диалогах-схватках, дающих выход скопившейся вражде, или в речах-изобличениях (в разговоре «звездочета» с двумя молодыми людьми в «Августе Четырнадцатого» нет ничего от напря-

женности и двусмысленности диалогов-схваток Достоевского типа pro et contra); настоящая полифония выражается у него не во внешних, а во внутренних реках. Больные 13-го корпуса смотрят друг на друга, про себя дают друг другу насмешливые прозвища, следят друг за другом испытующе и злобно, и каждый по очереди проецирует на экран повествования то, что он *видит*:

«Шулубин сумрачно взял газету и хотел идти, но тут его задержал Костоглотов. Как Шулубин упорно молча на всех смотрел, так и Костоглотов начал к нему присматриваться, а сейчас видел особенно близко и хорошо.

Кто мог быть этот человек? с таким нерядовым лицом? Он был похож на только что разгримированного, измученного спектаклем артиста... Не глаза, а всю голову Шулубин повернул на Костоглотова. Еще посмотрел на него, не мигая. Продолжая смотреть, странно как-то обвел кругообразно шеей, будто воротник его теснил, но никакой воротник ему не мешал...»

(«Раковый корпус», гл. 23).

Этот взгляд филина, которым обводит людей Шулубин, этот тяжелый, унижающий и завораживающий взгляд — он ли не *взгляд доподлинно*, ищущий опоры, помощи, одобрения, просто-напросто ищущий *другого*?

Вся оригинальность солженицынского «полифонизма» держится на этих непрерывных скрещениях, смещениях, скольжениях взгляда. Нет ни малейшей возможности свести его искусство к некоторому роду «синхронизма», как у Дос Пассоса или у Сартра в «Путях свободы». Здесь нет головоломного восстановления цельной картины из мелких фрагментов, здесь постоянный переход от одного взгляда к другому, потому что это взгляды-соучастники, с каждым из которых автор всегда отождествляет себя — в той или иной степени. Но это и соперничающие взгляды: агрес-

сивность постоянно просвечивает в них, и один из соперников должен «потупиться» (вспомните немой поединок между Русановым и Шулубиным). Вечное скольжение от одного взгляда к другому создает впечатление скрытой напряженности изображаемого, неудержимой враждебности между всеми этими видениями. В этой сети враждебности и взаимоисключаемости Солженицын подстерегает подлинную встречу двух взглядов. Такова, например, встреча взглядов Веги и Костоглотова в тесном поле зрения, где булькает ампула с переливаемой кровью.

«Что-то в них [глазах] запрыгало, растерялось.

И доктор Гангарт — нет, Вега — убрала глаза.

Как утягивают с поля не до конца разбитую роту...

Она не из комнаты ушла, только из кадра, охваченного его глазом. Но так как он не должен был шевелиться, то остались в его окоме: стойка с приборами, ампула с коричневой кровью, светлые пузырьки, верхи солнечных окон, отражения шестиклеточных окон в матовом плафоне лампы и весь просторный потолок с мерцающим слабосолнечным пятном»

(«Раковый корпус», гл. 24).

Эта встреча взглядов, на которой, как мне представляется, построено всё у Солженицына, каким-то образом исключает длительность, долгий процесс старения человека или же страсти. Мишель Окутюрье справедливо заметил, что творчество Солженицына соблюдает три единства совершенно в той же мере, как и творчество Достоевского. Но произведения Солженицына — не театр словесных столкновений, как любой из романов Достоевского. Это место встречи — углубленной, доверительно интимной, абсолютной, если угодно. Такая встреча происходит между Благодарёвым и Воротынцевым в аду ужасающего артиллерийского обстрела. Посмотрим глазами Воротынцева:

«Но сколько минут можно выдержать нервами и сознанием, не видя противника, не ведя никакого боя, а просто жертвой мишенной? Надо было засечь, на часы посмотреть. А глаза-то зажмурены, оказывается! Сам не заметил, само зажмурилось.

Разожмурился. И увидел в аршине от себя, на той же высоте окопа, в ту же переднюю стенку вжатую, с фуражкой смятой — голову Благодарёва.

И тот раскрыл глаза тоже не сейчас ли.

В беззучном грохоте, от всего мира отъединенные, только двое они, одни на всей Земле живые, смотрели друг на друга человеческим, последним, может быть, взглядом»

(«Август Четырнадцатого», гл. 25).

Такие мгновения углубленной встречи некоторым образом скрепляют роман. При каждой встрече рушатся бесчисленные перегородки, воздвигнутые обществом, страхом или гордыней, одиночеством, наконец. Какое-то подобие золотого века человечества является вновь, сопровождаемое символическим пыланием солнца или огненного колеса (как у Иезекииля).

«Простота держаться была у этого солдата до-служебная, дочиновная, досословная, догосударственная, невежественно-природная простота»

(«Август Четырнадцатого», гл. 25).

Как лорреновский закат солнца всегда сопровождает видения будущего у Достоевского, так жаркое, пламенеющее солнце сопровождает у Солженицына каждое из этих чудес *совпадения взглядов*. Это закатное и торжествующее солнце встречи Костоглотова с Зоей:

«Молчали. Солнце проступило в полную ясность, и весь мир сразу повеселел и осветился. Черными и ясными проступили деревья сквера, а здесь, в комнате,

вспыхнула голубая скатерть и зазолотились волосы Зои»

(«Раковый корпус», гл. 12).

А встреча Воротынцева с Благодарёвым освещена «огненным колесом» горящей мельницы, таинственным полночным солнцем, которое зажигается в адские минуты обстрела, когда человек весь целиком, со всем своим прошлым, со своими страданиями и своим гневом, заключен в тесноту каждой текущей секунды.

«Теперь минуты пошли засеченные, отсчитанные. Теплые карманные часы сжимал Воротынцев в руке, но неотрывно смотреть на них не было сил: слишком медленно пробиралась секундная стрелка, в один оборот свой вбирая лавины металла, тысячи осколков и крупьев земли»

(«Август Четырнадцатого», гл. 25).

Это мгновения уединенные, сжатые, замкнутые в самих себе, когда человек отдается на волю решения, на волю судьбы, не зная, когда и как это нахлынуло, когда и как произвело перемену. Володин, Глеб Нержин, Самсонов, Зотов — все узнают это таинственное и мучительное *замедление* человеческого времени, краткую остановку перед конечным рывком навстречу своей судьбе.

«НЕ РОК ГОЛОВЫ ИЩЕТ — САМА ГОЛОВА НА РОК ИДЕТ»

(«Август Четырнадцатого», гл. 32).

Самсонов, после того, как события вырвались из-под его контроля, пытается понять, в какой момент всё это решилось, и ему приходит в голову фраза из старой немецкой хрестоматии — о бегстве Наполеона из Москвы: «Es war die höchste Zeit sich zu retten». Что же это за странное «высшее время» — «будто время могло быть пиком, и на этом пике миг один, чтобы спастись?» (гл. 31)

Чем дальше продвигается Солженицын по своему творческому пути, тем более утверждается он в мастерстве романиста, в искусстве сочетать эти множественные скрещения взглядов, эти неисчислимыe внутренние шепоты и вести читателя к странным временным «пикам», где Хронос и Танатос расслабляют на миг свою хватку. «Август Четырнадцатого», во всяком случае, знаменует значительный шаг вперед. Формальные «модернизмы» оказываются отлично приспособленными к вечной задаче: в сети и бесконечных сцеплениях внутренних шепотов уловить лирические мгновения подлинной *встречи*. Той встречи, которая обнаруживает себя не в словах и не в речах, но во взгляде и в молчании. Знаменитые Мазурские леса, вбирающие и поглощающие столько человеческих судеб, дающие приют памяти полковника Кабанова, символически преображаются в священное место непорочного *молчания*. Ирония, непринужденность, грубость, скрещение бесчисленных судеб, неистовство битв, комедия тылов, измена трусов и жертва героев — всё в этом исполинском творении ведет к «остановкам» времени, когда человек единым порывом достигает какого-то очень древнего, наивного рая...

«Раннее солнце уже теплило стволы — и до позднего вечера весь обход не должно было уходить отсюда. Должны были белки любить это место, в весну — тянутся сюда зверьки на первые обсохи: здесь быстрее всего сходит снег, и никогда не стоит вода. А назад, откуда пришли они, гряда спадала просторным длинным склоном в просторную же впадину, и туда по чистым иглам между чистыми соснами хоть боком прокатывайся»

(«Август Четырнадцатого», гл. 50).

Язык Солженицына стремится воспроизвести человеческое общение в его более чистом, более непосредственном, более народном — достоверно народном

— виде. Это не стилизация под старину, не искусственная реставрация некоего народного «протоязыка», еще не изведавшего никаких иноязычных воздействий. Язык Солженицына не покрыт исторической патиной, такой, к примеру, как у Алексея Толстого, который для своего великолепного «Петра Первого» щедрой рукою черпал из протоколов пыточных камер XVII века, где язык народа, расплющенный мукою, обнажал самые глубокие свои недра. Но язык Солженицына — и не драгоценное кружево, не тонко выписанная арабеска или этнографический орнамент Алексея Ремизова. Язык Солженицына родился из чуткого прислушивания к речи каторжников и к мерзости тяжеловесных штампов речи официальной. В одной из статей, говоря о горах лицемерия и фальши, погребаящих под собою русское общество, Солженицын находит утешение не в чем ином, как в том, что прислушивается к русским голосам, доносящимся из-за открытых окон в летнюю пору:

«Мы слышим их устало-теплые голоса, иногда и лиц не разглядев, где-нибудь в полутьме пройдя мимо, слышим их естественные заботы, выраженные русской речью, иногда еще очень свежей, видим их живые готовые лица и улыбки их, испытываем на себе их добрые поступки, иногда для нас внезапные... И как же им всем запретить будущее?»

(Сборник «Из-под глыб», статья «Образованщина»).

Это чуткое прислушивание к языку народа приводит его к открытию «ядра» языка. Не только словарь заключенных, народный «жаргон» служат неиссякаемым источником обновления языка и видятся «почтовой станцией» красочного языка крепостных XIX века — у Солженицына и синтаксис иной: стремительный, очищенный от всех союзов и причастий, кроме самых необходимых, и даже словно бы избавившийся от тяжелых глагольных форм — каких бы то ни было (рус-

ская народная речь передает движение междометиями, плотными, компактными до осязаемости словечками, густыми, как ежевичный куст). В статье, посвященной русскому языку («Литературная газета», 4 ноября 1965), Солженицын перечисляет четыре «беды» русского письменного языка: во-первых, обеднение лексики, затем излишняя пересадка многочисленных суффиксов иноязычного происхождения (взамен старинных отглагольных существительных без суффиксов), далее — потеря многих и многих наречий образа действия, которые некогда выражали стремительную перемену без отягчающей помощи глагола, наконец, — и в особенности, — забвение народного синтаксиса, синтаксиса пословиц.

«Но больше всего блекла наша письменная речь от потери подлинно русского *склада* («свойства языка для сочетания слов», по Далю), то есть способа управления слов словами, их стыковки, их расположения в обороте, интонационных переходов между ними. Эту третью беду трудно сколько-нибудь изъяснить в тесной газетной статье, но читатель безошибочно ощутит ее вкус, сопоставив фразы из какого-нибудь современного литературного документа... с той особенной живостью, которая аукает нам почти из каждой русской пословицы — аукает, намекает, как можно фразы строить, а мы не слышим:

И на мах, да в горсти...

Репьем осеешься, не жито и взойдет.

В девках сижено — плакано, замуж хожено — выто...».

К пословицам часто обращается не только «Август Четырнадцатого» — повсюду мы замечаем ту же попытку обновить язык, дать свободный ход тысячам лексических вариантов, существующих потенциально, но зарытых в невидимом перегное русского языка. Читатель все время находится в состоянии лингвисти-

ческого напряжения, которое создается внезапными выбросами подспудных источников, синтаксическими потрясениями, своего рода общим беспокойством, пронизывающим все пласты языка.

Толстой в известный момент своего развития тоже отказался от литературного языка и начал записывать слово в слово простую речь женщины из народа («Бабья доля»). Но у Солженицына нет той же крайности отрицания. Его язык — творчество, а не воспроизведение или же диалектологический розыск (хотя «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» — до известной степени этнографические этюды). Его язык ни в коей мере не отказывается от двойной восходящей линии родства, которая возводит литературный язык к народнорусскому и церковнославянскому. Напротив, он соединяет все богатства обоих. Когда Самсонов слышит голос: «Ты успишь», это слово религиозного лексикона вызывает в памяти Успение Богородицы, бесчисленные иконы, изображающие кончину Матери Божией, и бесчисленные храмы Успения. «Успение» преображает генерала Самсонова, омывает его небесной благодатью.

Л. Ржевский прекрасно подметил общую тенденцию солженицынской речи — не исключая и авторской речи — к растворению в некоторой устной стихии, эквивалентной устным народным формам, без конца возникающим и искажающимся. Но растворение это он объясняет советскими условиями, т. е. необходимостью маскировки: коротко говоря, Александр Солженицын умышленно надевает на себя маску Ивана Денисовича. Объяснение, на наш взгляд, достаточно странное и вывод не слишком убедительный. Да, постоянная тенденция к «растворению» автора в своих персонажах существует. Однако она уравнивается не менее постоянным обращением к иронии. Солженицын — стилист-этнограф, собиратель народных изречений, словечек и неологизмов, ошибочных оборотов

и живописных искажений речи. В этом смысле он наследник Лескова — дивного Лескова «Левши». Но он не приносит структуру произведения в жертву стилю. И его столь настойчивая склонность к сказу, к «устной» и народной форме речи играет — в конечном счете — роль, прежде всего, конструктивную: она ложится в основу подлинности диалога, а на диалоге строится *полифонизм*. Автор не прячется под маскою персонажа (как часто бывало в советской *орнаментальной прозе 20-х годов*) — он выдвигает персонаж на авансцену, и право персонажа говорить пропорционально творческой силе и оригинальности его языка.

Солженицын сам подтрунивает над своей «русификаторской» одержимостью: вспомним комичные эпизоды из «Круга первого», где Сологдин отказывается пользоваться «птичьими» (иностранными) словами и изъявляет намерение вернуть русскому языку его изначальную ясность («Язык Предельной Ясности»). Эти насмешки над самим собой показывают, что Солженицын не впадает в пороки языковой «мистики». За всем тем он полагает, что ложность мысли затемняет и сковывает язык, что «советский жаргон» — в некотором роде лингвистическая «кара». Каков вклад Солженицына в русский литературный язык, покажут будущие исследования. Пожалуй, нет у него того *речевого неистовства*, которое завело Белого и Хлебникова в лингвистическую спелеологию авангардизма, не утратившую своих чар и поныне. Временами слишком прямолинейное и очевидное претворение принципов в дело и вычурность, способная внушить досаду. Изъян солженицынского стиля — это, быть может, избыточный реализм взора, ненужное расчленение движения на все составные фазы. Глаз Солженицына видит больше, чем замечает обыкновенный глаз, и эта пристальность взгляда, переведенная на язык длинных, просторно текущих фраз, может нас

парализовать. Но этот изъян, мне думается, искупается мощью внутреннего порыва, властным ритмом, несметными нюансами юмора, мастерским владением различными регистрами человеческого голоса.

«И первым же, всех зычнее, пел среди них Арсений, из дьякона тут же перейдя в первый голос церковного хора. А отпев — перешел снова в зычного, сочного дьякона, с удивительной мерою ритма, интонации, речитатива...»

(«Август Четырнадцатого», гл. 50)

Таким образом, язык Солженицына, начиная с первых «устных» опытов, тяготеет к особому полифонизму голосов — не столько в произносимых речах, сколько в теплоте, ритме и интонации «речитатива» каждого говорящего. Ибо каждый человек обладает своей неповторимой манерой «изливать» жизнь, открывать свой внутренний ритм, и творчество Солженицына, в сущности, собирает все эти речитативы, как молитвенные отклики за утренней службой, сводит все взгляды к одному скрытому, но не оскверненному и не оскверняемому источнику света. В рассказе «Правая кисть» Солженицын замечает, что глаза любого одинаково прозрачно пропускают внутрь нас — мир. Быть может, подлинный писатель — тот, кто в единый миг совершает это чудо: передает нам то, что, по преимуществу, непередаваемо, несообщаемо, — *прозрачность* глаз. Сверх многочисленных дарований Солженицына, сверх чародейской мощи, изобразительного дара, душевного благородства, он владеет, я думаю, этим высшим даром великого художника — дарить нам на то время, пока длится чтение, прозрачность своего взгляда. И в прозрачности этой слово перестает быть знаком — в нем открывается Бытие.

НИВА Жорж — родился в 1935 году в Клермон-Ферране (Франция). Учился в Сорбонне и в Эколь Нормаль в Париже, а также в Москве и в Оксфорде. Профессор русской литературы в Женевском университете. Автор статей о Гоголе, Достоевском, Толстом, Пастернаке. Написал книгу о Солженицыне (Лозанна, 1974), а также совместно с М. Окутюрье подготовил посвященный Солженицыну номер «*Cahiers de l'Herne*» (в 1971). Перевел на французский язык «Раковый корпус», «Август Четырнадцатого» и «Правую кисть». Переводил из Андрея Белого («Петербург», «Котик Летаев»). Много писал о русском символизме. Руководит коллекцией «Славянские классики» (в издательстве *L'Age d'Homme* в Лозанне). Ведет хронику о русской литературе в парижском ежемесячнике «*Magazine Littéraire*».