

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
ДОМ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ ИМЕНИ А. СОЛЖЕНИЦЫНА
РУССКИЙ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Материалы Международной научной конференции,
посвященной столетию со дня рождения А.И. Солженицына
Москва, 15–17 марта 2017 года

Москва 2018

УДК 82.0
ББК 83.3(2Рос)6
Л-66

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

В.П. Лукин, доктор исторических наук, профессор;
Е.В. Дуков, доктор философских наук, профессор;
О.В. СТРОЕВА, кандидат философских наук, доцент

Составитель: Л.И. САРАСКИНА

В оформлении обложки использован рисунок Валерия Котова
Иллюстрации предоставлены авторами статей

Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе: Л-66 Материалы Международной научной конференции, посвященной столетию со дня рождения А.И. Солженицына. Москва, 15–17 марта 2017 г. / Гос. институт искусствознания ; Дом русского зарубежья им. А. Солженицына ; Русский благотворительный фонд Александра Солженицына ; ред.-сост. Л.И. Сараскина. — М. : Государственный институт искусствознания ; Русский путь, 2018. — 408 с. : ил.

ISBN 978-5-98287-131-2 (Государственный институт искусствознания)

ISBN 978-5-85887-500-0 (Русский путь)

В сборник вошли материалы Международной научной конференции «Личность и творчество А.И. Солженицына в современном искусстве и литературе», прошедшей 15–17 марта 2017 года в Доме русского зарубежья и Государственном институте искусствознания.

Первый раздел посвящен выступлениям деятелей театра, кино, телевидения, музыки, литературы, книжного и музейного дела, которые рассказывали о театральных постановках, фильмах, музыкальных и литературных произведениях, выставках, связанных с жизнью и творчеством Солженицына. Следующие разделы содержат доклады филологов, философов, историков, искусствоведов, культурологов, педагогов и переводчиков книг о Солженицыне на иностранные языки из Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, а также исследователей из США, Великобритании, Франции, Швейцарии, Италии, Польши, Китая. Издание сопровождается иллюстрациями и адресовано широкому кругу читателей, интересующихся творчеством А.И. Солженицына и историей русской литературы XX века.

ISBN 978-5-98287-131-2
(Государственный институт искусствознания)
ISBN 978-5-85887-500-0
(Русский путь)

© Коллектив авторов, текст, 2018
© Л.И. Сараскина, составление, 2018
© Государственный институт искусствознания, 2018
© ЗАО «Издательство “Русский путь”», 2018
© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	9
ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ	
Дом русского зарубежья имени Александра Солженицына 15 марта 2017	
Выступления:	
<i>Н.В. Сиповская</i>	11
<i>В.А. Москвин</i>	12
<i>Н.Д. Солженицына</i>	13
I. МАСТЕРА ИСКУССТВ:	
театр, кино, книжный дизайн, литература	
<i>Б.Н. Любимов</i>	
ТЕАТР И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	18
<i>Г.Г. Исаакян</i>	
ОПЕРА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» – ОПЫТ ПЕРЕЖИВАНИЯ ИСТОРИИ В ПРОЕКТАХ ПЕРМСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА	24
<i>В.В. Иванов</i>	
О ПОСТАНОВКЕ СПЕКТАКЛЯ «МАТРЕНИН ДВОР» В ТЕАТРЕ ИМ. ЕВГ. ВАХТАНГОВА	28
<i>С.В. Мирошниченко</i>	
ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	37
<i>А.Г. Денисов</i>	
О СОЗДАНИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА». 50 ЛЕТ СПУСТЯ»	42
<i>Е.А. Корнеев</i>	
ОБЛИК КНИГИ «АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН. ИЗ-ПОД ГЛЫБ»	48

<i>А.А. Кабаков</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ВАСИЛИЙ АКСЕНОВ – ДВУГЛАВЫЙ ОРЕЛ РУССКОЙ СВОБОДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА	51
--	----

<i>Е.А. Попов</i> ВЕСЕЛЫЙ СОЛЖЕНИЦЫН: О СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЕ ВЕЛИКОГО ПИСАТЕЛЯ	56
--	----

<i>Р. Темпест</i> ТАЙНЫЕ ЯЗЫКИ ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	62
--	----

<i>Г. Пшебинда</i> АЛЕКСАНДР ВАТ О СОЛЖЕНИЦЫНЕ, НАЦИЗМЕ И КОММУНИЗМЕ	76
---	----

II. МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО

<i>Г.А. Тюрин</i> ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА В ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ	94
--	----

<i>Н.Т. Ашимбаева</i> ВЫСТАВКА «ДОСТОЕВСКИЙ И СОЛЖЕНИЦЫН. СКРЕЩЕНИЯ СУДЕБ И ТВОРЧЕСТВА» МУЗЕЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ПЕТЕРБУРГЕ. 6 ОКТЯБРЯ – 25 НОЯБРЯ 2014	100
---	-----

<i>Е.Ю. Колбановская</i> А.И. СОЛЖЕНИЦЫН В МУЗЕЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОССИИ И ЗАРУБЕЖЬЯ	115
--	-----

<i>Д.В. Топилина</i> ВЫСТАВКА «СОЛЖЕНИЦЫН-ФОТОГРАФ» ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ. 16 МАРТА 2017	128
--	-----

III. В ПРОСТРАНСТВЕ НАУКИ

<i>Н.А. Хренов</i> ИМПЕРСКИЙ КОМПЛЕКС РОССИИ И ЕГО КРИТИКИ: А.И. СОЛЖЕНИЦЫН	134
--	-----

<i>Ю.Н. Гирин</i> К ТИПОЛОГИИ РЕПРЕССИВНЫХ КУЛЬТУР	160
---	-----

<i>А. Дель Аста</i> МОНТАЖ И ПОЛИФОНΙΑ В ТВОРЧЕСТВЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА	166
---	-----

<i>А.С. Вартанов</i> НЕЗАВЕРШЕННЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ЦИКЛ НА ПЕРВОМ КАНАЛЕ	171
---	-----

<i>М.М. Голубков</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: К ИСТОРИИ ВЗАИМНОГО ОТЧУЖДЕНИЯ	197
<i>Е.В. Сальникова</i> ОБРАЗНАЯ СПЕЦИФИКА ТЕЛЕСЕРИАЛА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	207
<i>Л.И. Сараскина</i> ЗАДАЧА И СВЕРХЗАДАЧА ЭКРАНИЗАЦИИ ПО РОМАНУ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	222
<i>Е.В. Жуйкова</i> ПРОБЛЕМА ТОЧКИ ЗРЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО (РОМАН «В КРУГЕ ПЕРВОМ» И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИЯ)	243
<i>В.А. Котельников</i> ВИЗУАЛЬНОСТЬ В ТЕКСТАХ СОЛЖЕНИЦЫНА	249
<i>И.Ю. Кудинова</i> ВИЗУАЛЬНЫЕ КОДЫ В ПОВЕСТИ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «РАКОВЫЙ КОРПУС»	256
<i>М. Николсон</i> ПОЛОТНА ХУДОЖНИКА КОНДРАШЁВА-ИВАНОВА И ЭВОЛЮЦИЯ СОЛЖЕНИЦЫНСКОЙ ПРОЗЫ КОНЦА 1950-х ГОДОВ	263
<i>И.В. Дорожинская</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН: ТЕАТРАЛЬНЫЕ НЕВСТРЕЧИ. 1960-е	271
<i>О.Н. Мальцева</i> О ТЕАТРАЛЬНОМ ПРЕТВОРЕНИИ РОМАНА А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ» (СПЕКТАКЛЬ Ю.П. ЛЮБИМОВА «ШАРАШКА»)	281
<i>Е.С. Абелюк</i> РОМАН А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «В КРУГЕ ПЕРВОМ» В СПЕКТАКЛЕ Ю.П. ЛЮБИМОВА «ШАРАШКА»	296
<i>Г.А. Тюрина</i> СОЛЖЕНИЦЫН В МУЗЫКЕ	306
<i>Ж. Нива</i> ОПЕРА ЖИЛЬБЕРА АМИ «В КРУГЕ ПЕРВОМ»	312
<i>Е.М. Петрушанская</i> «ЗВУКОВАЯ РАЗВЕДКА» А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА: О СМЫСЛОВЫХ ОБЕРТОНАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ ОПЕРЫ А.В. ЧАЙКОВСКОГО «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» И НА ПРИМЕРЕ ТЕМЫ РАДИО У ПИСАТЕЛЯ	316

<i>Жень Гуансюань</i> ВЛИЯНИЕ РАССКАЗА А. СОЛЖЕНИЦЫНА «ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА» НА ТЮРЕМНУЮ ТЕМУ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ПРОЗЕ	332
<i>П.Е. Спиваковский</i> АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН И ВЛАДИМИР СОРОКИН	338
<i>А.Е. Климов</i> «НЕЗАБЫВАЕМАЯ НОЧЬ» (О ПОВЕСТИ «АДЛИГ ШВЕНКИТТЕН»)	348
<i>Г.В. Кузовкин, Ин.А. Мартынов</i> ИКОНОГРАФИЯ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА ПО МАТЕРИАЛАМ «ХРОНИКИ ТЕКУЩИХ СОБЫТИЙ»	359
<i>Н.М. Щедрина</i> ПОРТРЕТ ЛЕНИНА КАК ИСТОРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «КРАСНОЕ КОЛЕСО»	384
<i>Г.М. Алтынбаева</i> А.И. СОЛЖЕНИЦЫН В САРАТОВСКОМ КРАЕ	395
ОБ АВТОРАХ	405

*Кудинова Иветта Юрьевна — аспирантка
Саратовского национального исследовательского
государственного университета им. Н.Г. Чернышевского*

И.Ю. Кудинова

**ВИЗУАЛЬНЫЕ КОДЫ В ПОВЕСТИ А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА
«РАКОВЫЙ КОРПУС»**

В творчестве А.И. Солженицына на пересечении биографической, социально-исторической, литературно-генетической, онтолого-психологической и многих других плоскостей формируется особенная *культура зрения* как способ визуально-мыслительного упорядочения реальности. Писатель вспоминал о сценарии «Знают истину танки» (1959): «Без всякой надежды, что его когда-либо при моей жизни снимут. Я должен был изобрести такую форму, чтобы читатель, читая киносценарий, уже увидел фильм»¹.

Отталкиваясь от идеологически-наглядной агитации советского нарратива, Солженицын стремится видеть, слышать, убрать встроенную в слово ложь – очистить взгляд, чтобы дать истинное понимание действительности. К художественной специфике повести «Раковый корпус» применима стратегия репрезентации зримости, предложенная М.М. Бахтиным в работе о Гёте. «“Пронзительное зрение” и “острый взгляд” формируют поэтику времени и пространства текста, а “внешнее зрение” становится отправной точкой для более глубокого “зрения внутреннего”»².

Структура хронотопа в повести сопряжена с особым видением мира: глазами смертельно-больных людей в тесной палате ракового диспансера. Солженицын использует реалистический визуальный код, который мощно включает читателя в предметный, вещный художественный мир повествования: «...один вид этого ужина – прямоугольной резиновой манной бабки с жележным желтым соусом, с этой нечистой серой алюминиевой ложки с дважды перекрученным стеблом, – только еще раз

¹ Солженицын А.И. Интервью с Никитой Струве на литературные темы // Собр. соч.: в 9 т. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. Т. 7. С. 215.

² Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 216–249.

горько напомнил ему, куда он попал»¹. Мир корпуса замкнут в монохромной серой гамме, маркирующей поле болезни и несвободы: это здание «из серого кирпича и <...> отполированное тысячами ног крылечко меж тополей» (89), больничный парк, где «между деревьями лежала бурая и серая прилегшая прошлогодняя трава» (201); «серые бумазейные обтрепавшиеся халаты, неопрятные на вид, даже когда они были вполне чисты» (42); «страшный обострившийся старик, мертвецки-серый, и еле движущий губами в ответ» (305); «как зубилом прорубленные глубокие, серые, частые морщины от постоянного напряжения» (35); «нездоровый сероватый цвет лица» (47). Экзистенциальная безысходность разобщает героев: «Он (Ефрем. – И.К.) чувствовал так, что говорить им уже не о чем. Безразличный *серый* (курсив наш. – И.К.) шумок обволакивал все речи» (180).

Примечательна цветовая организация ключевого образа: «Теперь он осмыслил выражение, которое слышал между санитарками: “этому скоро под простынку”. Вот оно что! – смерть представляется нам черной, но это только подступы к ней, а сама она – белая» (221).

Холодному пространству больничной реальности противостоит визуальная перспектива пространства мечты, наполненного яркими красками. Находящийся в неволе Олег Костоготов с умилением вспоминает свой «ссылный угол» (226) Уш-Терек, восстанавливая в памяти мельчайшие детали. Исключенность из общей цепи существования в «раковый круг» (58) рождает четкое видение, и вслед за ним любовное и благодарное приятие, казалось бы, чуждого для русского человека природного мира, (эстетика здесь, несомненно, напитана личным визуальным опытом автора): «Оранжево-розово-ало-багряно-багровый степной закат – наслаждение!» (231), «Только вот это одно лето пожить так, чтобы видеть звезды, чтоб не засвечивали их зонные фонари, – а после мог бы я и совсем не просыпаться» (254). Визуальная поэтика двух пространств рождает контраст: насыщенность жизни в Уш-Тереке и умирание в диспансере. Костоготов, возрождая зрительные образы, настойчиво сопротивляется смерти.

Память зрения Солженицына, сюжетно запечатленная в повести, дана также в описании старого Ташкента: «Домик стоял на одной из тихих улиц, не только с широким бульваром, но и просторными тротуарами, отводившими дома от улицы на добрых пятнадцать метров. На тротуарах еще в прошлом веке принялись толстоствольные деревья, чьи верхи в летнее время сплошь сдвигались в зеленую крышу, а каждого низ был обкопан, очищен и огражден чугунной решеточкой» (348).

Но классическая визуальность реалистического искусства – лишь один из нескольких зрительных кодов повести. Семиозис внешнего и внутреннего пространства создается сменой кодов.

¹ Солженицын А.И. Раковый корпус // Собр. соч.: в 30 т. М.: Время, 2012. Т. 3. С. 19. Далее цит. по этому изд., страницы указываются в скобках.

На первом обсуждении повести в секции прозы СП РСФСР Солженицына упрекали в «натуралистических излишествах»¹, «зримо представленная обреченность» произвела «действительно огромное впечатление»². Л.Р. Кабо подчеркивала: «Когда начинаешь читать, – все протестует. Читать вначале необыкновенно трудно. Тебя вводят в мир страданий, в мир смерти, в мир какой-то физиологической обнаженности»³. Бесстрашие взгляда автора предполагает и физиологическую обнаженность. Натуралистический визуальный код присутствует, но имеет строгие границы: нет пренебрежения к человеку, нет брезгливой отстраненности, есть сочувствие: «Небольшая язвочка на губе, с которой он приехал в эту больницу, под трубками обратилась в большой темно-багровый струп, который заслонял ему рот и мешал есть и пить. Но он не метался, не суетился, не кричал, а мерно и дочиста выедал из тарелок и вот так вот спокойно часами мог сидеть, смотря никуда» (43). В «Раковом корпусе» не встречаются намеренно агрессивные натуралистические образы, призванные оглушить читателя, вызвать отвращение. Физиология, как правило, вводится именно глазами персонажа, передается несобственно-прямой речью. И здесь натуралистические «переборы» нечасты: «А теперь надо было представить, что тот, кто позавчера топтал эти доски, где все они ходят, уже лежит в морге, разрезанный по осевой передней линии, как лопнувшая сарделька» (224).

Автор «Ракового корпуса» владеет и прямо противоположными живописными манерами. Так, в сцене переливания крови центральную роль играет «большое слабо-солнечное, кружево-солнечное пятно на потолке» (281). Визуальный код здесь соотносим с импрессионистской техникой цвета и ощущения. С перемещением ракурса изображения, «а это пятно на потолке – оно почему-то иногда вздрагивало: пожималось краями, что ли, или какая-то морщина переходила по нему, будто оно тоже думало, и не понимало» (284), происходит в душевном трепете нравственное пробуждение Костоглотова, припоминание им забытых ценностей, неведомое ожидание. «Странное бледно-солнечное пятно на потолке вдруг зарябило, где-то сверкнуло ярко-серебряными точками, и они побежали» (286). По законам световоздушной перспективы создан праздничный образ цветущего урюка, «сквозистое розовое чудо» (410). Словесная пластика, «ритм мазка, движение светотени, динамика композиционных ракурсов»⁴ напоминают о дивном мире, прекрасно созданном Творцом. «Розовость – это было общее впечатление. Были на урюке бордовые бутоны как свечи, цветки при

¹ Стенограмма расширенного заседания бюро творческого объединения прозы московской писательской организации СП РСФСР // Слово пробивает себе дорогу: сб. ст. и док-тов об А.И. Солженицыне. 1962–1974. М.: Русский путь, 1998. С. 249.

² Там же. С. 257.

³ Там же. С. 271.

⁴ Лиманская Л.Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. М.: Рос. гос. гуманитарн.-т, 2008. С. 62.

раскрытии имели поверхность розовую, а раскрывшись – просто были белы, как на яблоне или вишне. В среднем же получалась немыслимая розовая нежность – и Олег старался в глаза ее всю вобрать, чтобы потом вспоминать долго, чтобы Кадминым рассказать. Чудо было задумано – и чудо нашлось» (410).

Солженицын стремится максимально уплотнить связь между зримостью явления (вещи) и словесным обозначением, что рождает яркие и емкие метафоры: «пантера смерти» (216), «жизнь снова затрубила как кричащие весенние ишаки» (229), «он еле поднял руку, как ведро из колодца» (22), «опухоль-жаба сидела под челюстью» (189), «ногу по-прежнему держал как гитару» (121).

В образе каждого персонажа точно схвачена портретная доминанта («...они представляются нам реальными людьми, которых мы наблюдаем в жизни»¹). Воздушность и стройность Веги: «Вся Вера Корнильевна была – два треугольника, поставленных вершина на вершину: снизу треугольник пошире, а сверху узкий» (196), её светло-кофейные глаза – «если на стакан кофе налить молока пальца два» (279). Золотая челка Зои и «дружно подобранные груди, составлявшие как бы полочку, почти горизонтальную» (66). «Непричёсанные дыблывые» (17) черные волосы и «бесцветный извилистый» (71) шрам Костоглотова, грудь Льва Леонидовича «обтянутая неразрезным халатом, была как грудь танка, выкрашенного под снег» (297). В плакатной стилистике выдержан образ Авиеты Русановой – «на шоколадных волосах голубой берет, голова, поставленная как против ветра, и очень уж своенравного кроя пальто – какой-то длинный невероятный хляст, застегнутый у горла. <...> Она с таким порывом шла, чуть наклонясь вперед, что, пожалуй, и сшибла бы» (238).

Часто о внутреннем душевном движении персонажа свидетельствует лишь тонкая черта внешности. Олег замечает, что Зоя посылает ему «как сигналы Морзе, коротенькие вспышки веселости в глазах, вспышки-тире и вспышки-точки» (314), у Русанова в смятении «покраснели верхние кончики его чутких белых ушей и на щеках кое-где выступили красные круглые пятна» (123). Мимика, жест персонажа могут передавать не только сиюминутное состояние, но и вьевшееся, деформирующее воздействие внешних и внутренних страхов, постоянное ощущение человеком себя во враждебном времени. Видим, например, это в реакции Донцовой на угрозы Русанова: «Она не вздрогнула, не побледнела, может быть землистее стал цвет ее лица. Она сделала странное одновременное движение плечами – круговое, будто плечи устали от лямок и нельзя было дать им свободу» (48). Или в стеснении Шулубина невидимыми путами: «Продолжая смотреть, странно как-то обвел кругообразно шеей, будто воротник его теснил, но никакой воротник ему не мешал, просторен был ворот нижней сорочки» (274). Символической квинтэссенцией несвободы воспринимается смертельный обруч, сжавшийся вокруг шеи Ефрема Поддубова: «Его обмотали белым обручем мощнее прежнего, и так он вернулся

¹ Стенограмма расширенного заседания... С. 256.

в палату. То, что его обматывало, уже было больше его головы – и только верх настоящей головы высывался из обруча» (180).

Телеологичность художественного метода Солженицына наделяет зрение этическим содержанием и особым аксиологическим кодом. Прием *минус-зрение* используется в контексте эволюции нравственного поиска героев. Глубинная слепота – в прямом и метафорическом смысле – обусловлена разными причинными комплексами. Во-первых, неготовность осознать и принять смертную участь человека, страх перед болью и увечьем: «Белая равнодушная смерть в виде простыни, обволакивающей никакую фигуру, пустоту, подходила к нему осторожно, не шумя, в шлепанцах, – а Русанов, застигнутый этой подкрадкой смерти, не только бороться с нею не мог, а вообще ничего о ней не мог ни подумать, ни решить, ни высказать» (222). Во-вторых, внутренняя ожесточенность человека, огрубление души. В-третьих, это тотальная духовная слепота, сформированная дискурсивной стратегией советской идеологии: «То, что мы видим простыми глазами сегодня – это не обязательно правда. Правда – то, что должно быть, что будет завтра. Наше чудесное “завтра” и нужно описывать!..» (248) – возглашает Авиета Русанова.

Резкость видения в «Раковом корпусе» противопоставлена умственной и душевной слепоте. Прошедший школу мудрости жизненных жертв Олег Костоглолов в конце повествования способен увидеть несчастье ближнего и поддержать его: «тяжелая жизнь углубляет способности зрения» (397). Постепенное возвращение Костоглолова к жизни становится даром удвоенного зрения, приумноженной остроты чувств.

Высшей формой видения, духовного проникновения в истинную сущность вещей является *созерцание*. Увидеть красоту богозданного мира возможно очищенным оком. Только духовно-чуткие герои Солженицына возвышаются до созерцания. «В такие минуты весь смысл существования – его самого (Орещенкова. – И.К.) за долгое прошлое и за короткое будущее, и его покойной жены, и его молоденькой внучки, и всех вообще людей представлялся ему не в их главной деятельности, которую они постоянно только и занимались, в ней полагали весь интерес и ею были известны людям. А в том, насколько удавалось им сохранить неомутненным, непродрогнувшим, неискаженным – изображение вечности, зароненное каждому. Как серебряный месяц в спокойном пруду» (360).

Визуально-символический образный строй произведения связывает воедино различные слои текста. Л.Ю. Лиманская пишет: «Верно то, что художники, профессионально ориентированные на визуальные ощущения, способны открывать перед зрителем неожиданные аспекты видимого мира. Для эмоционального соучастия главное – *желание запомнить*. Это желание ориентировано на детали, которые являются кодами»¹. Примечательно, что предмет возвышается до символа, не утрачивая своей реальной предметности. Примером может служить символическое описание обитателей зоопарка как философский нарратив автора, восходящий от

¹ Лиманская Л.Ю. Оптические миры... С. 55.

конкретной реальности к «равновозможным линиям бытия» (422). Образ винторогого козла, который «давно стоял совершенно как изваяние, как продолжение <...> скалы» (421) и образ белки в колесе: «И вот, пренебрегая своим деревом, гонкими сучьями в высоту, белка зачем-то была в колесе, хотя никто её туда не нудил и пищей не зазывал – привлекла её лишь ложная идея мнимого действия и мнимого движения. Она начала, вероятно, с лёгкого перебора ступенек, с любопытства, она ещё не знала, какая это жестокая затягивающая штука (в первый раз не знала, а потом тысячи раз уже и знала, и всё равно!). Но вот всё раскручено было до бешенства!» (422).

Образы зверей в клетках, образ ослепшей обезьянки становятся кодами осмысления человеческой жизни – гораздо более широкого, чем конкретная историческая система. Зло и несвобода – трагические черты падшего мира, но такое изменение масштаба видения не отменяет, а, наоборот, усиливает переживание автором и читателем судьбы каждого героя, определенной медицинской ли, исторической ли безвыходностью.

Значимый визуальный акцент содержит сцена в универмаге, когда Костоглотов «увидел себя в огромном зеркале от пола до потолка. <...> Да в таком зеркале он себя десять лет не видел. И пренебрегая, что там подумают, он осмотрел себя сперва издали, потом ближе, потом еще ближе. Ничего уже военного, как он себя числил, в нем не осталось. Только отдаленно была похожа эта шинель на шинель и эти сапоги на сапоги. К тому ж и плечи давно ссутуленные, и фигура, не способная держаться ровно. А без шапки и без пояса он был не солдат, а скорее арестант беглый или деревенский парень, приехавший в город купить и продать. Но для того нужна хоть лихость, а Костоглотов выглядел замученным, зачуханным, запущенным» (419). Р. Темпест в статье «Грязь и золото» отмечает: «Но вместо сверхмужественной фигуры воина этот бывший сержант Красной армии видит изменчивый, жалкий образ: то беглого арестанта, то торговца, то нищего. Вереницу призрачных, жалких других. Значимость образа невозможно зафиксировать! Костоглотов сумел воссоздать свое физическое тело, однако ему ещё предстоит воссоздать свое Я. Зеркальная сцена с Костоглотовым семиотически многослойна, изобилует кодами»¹. Среди этих кодов, на наш взгляд, и код обретения реальности, освобождения от иллюзий, в чем уже есть первый шаг к преодолению.

Тяжесть преодоления предсказана еще одним визуальным символическим образом. Олег, едва передвигая ноги в тяжелых сапогах, пришёл умирать в диспансер в начале повествования. В конце повести Костоглотов возвращается домой, и в заключительной фразе повести те же сапоги, которые «как мёртвые, побалтывались над проходом носками вниз» (447). Такой тонкий знаток литературы как Г. Газданов воспринял этот код

¹ Темпест Р. Грязь и золото // Солженицын: Мыслитель, историк, художник. Западная критика, 1974–2008: сб. ст. М.: Русский путь, 2010. С. 507.

как «предсмертный, траурный момент»¹. Однако между двумя крайними повествовательными точками – недели противоречивой душевной работы героя, начало восхождения, самообретения в добровольной жертве, самособирания, что позволяет интуитивно надеяться на продолжение жизни героя.

Подводя итоги, следует сказать, что визуальная поэтика в «Раковом корпусе» во многих контекстах является смыслообразующей. В повествовании органично сочетаются самые разные техники визуализации, включенные в различные культурные традиции и контексты. В особых случаях визуальные образы приобретают символическую и аксиологическую нагрузку, задавая новый код прочтения текста. Пронзительное зрение – доминанта, организующая художественный мир повести «Раковый корпус», существенная особенность индивидуального творческого метода Солженицына, складывающегося в 60-е годы XX века.

¹ О романе «Раковый корпус» А.И. Солженицына: Беседа за «круглым столом» в парижской студии Радио «Свобода» // Вестник РХД. 1988. № 154. С. 123.