

Лев Лосев

Поэзия и правда у Солженицына

1. «Как на самом деле»

Самый популярный и влиятельный русский писатель нашего времени А. И. Солженицын живет и работает в идиллическом уголке Вермонта. Дом Солженицына в Кавендише — это не только семейное обиталище и место работы писателя, это еще и издательство. Здесь под наблюдением автора, в основном, как я понимаю, членами его семьи, редактируются, набираются и корректируются тома его полного собрания сочинений, которые затем передаются издательству YMCA-Press в Париже для заключительной, полиграфической стадии и для продажи.

Издание собственных сочинений как семейное предприятие — старая русская традиция. Издательством занимались, например, энергичные жены Достоевского и Льва Толстого. Дело это только упростилось в наше время (для писателей-эмигрантов, разумеется) с появлением компактных и недорогих наборных машин, таких как компьютеры фирмы ИБМ, на которых набирают собрание сочинений Солженицына.

В новом издании собрания сочинений Солженицына даются справки о творческой истории публикуемых произведений, которыми сам автор сопровождает каждое из них. Эти уведомления читателю, написанные в открытой разговорной манере, объясняют, почему именно данный вариант той или иной вещи следует считать окончательным, наиболее отвечающим замыслу автора. Авторский контроль над предыдущими изданиями, рассказывает Солженицын, был ограничен, затруднен или вообще невозможен. В вещах, которые печатались или предназначались для печатания в Советском Союзе, делались некоторые уступки официальной редактуре, устранялись или изменялись те места, которые могли спровоцировать советскую цензуру на крутые меры.

Вот пример такого послесловия, из второго тома собрания сочинений, к роману «В круге первом».

«Роман начат в ссылке в Кок-Терехе (Южный Казахстан), в 1955, 1-я редакция (96 глав) закончена в деревне Мильцево (Владимирская область) в 1957, 2-я и 3-я — в Рязани в 1958 (все уничтожены позже из конспиративных соображений). В 1962 сделана 4-я редакция, которую автор считал окончательной. Однако в 1963, после напечатания «Одного дня Ивана Денисовича» в «Новом мире»,

появилась мысль о возможной частичной публикации, были выбраны отдельные главы и предложены А. Т. Твардовскому. Дальше эта мысль привела к полному разбегу романа на главы, исключению вовсе невозможных, политическому смягчению остальных и таким образом составлению нового варианта романа (5-я редакция, 87 глав), где сменена была главная сюжетная линия: вместо «атомного», как было на самом деле, поставлен широкоизвестный советский сюжет тех лет — «измена» врача, передавшего лекарство на Запад. В этом виде обсуждался и принят «Новым миром» в июне 1964, но попытка публикации не удалась. Летом 1964 предпринята противоположная попытка (6-я редакция) — углубить и заострить в деталях вариант 87 глав. Осенью фотоленка с этим вариантом отправлена на Запад»¹.

Незамысловатые на первый взгляд справки, как эта, возможно, независимо от намерений автора, о многом говорят тем, кто изучает современный литературный процесс. Отчетливо выделяются три момента.

Во-первых, нас словно бы приглашают заглянуть на миг в мастерскую писателя — возможность, которой авторы не так уж часто радуют критиков. И мы сразу же обнаруживаем интересные вещи. Например, мы узнаем, что работа над «Кругом первым» растянулась ни много ни мало — на 23 года!

1955: начало.

1957: 1-я редакция, 96 глав.

1958: 2-я и 3-я редакции — 96 глав. Уничтожены.

1962: 4-я редакция — 96 глав, «окончательная».

1963: 5-я редакция — 87 глав, «смягченная».

1964: 6-я редакция — 87 глав, «углубленная и заостренная», опубликована на Западе»².

1978: 7-я редакция — 96 глав (1-2 тт. С.с.), «кое-что усовершеншил»¹.

На днях в газетах мелькнуло сообщение о литературной находке. В американских архивах обнаружили рукопись романа другого, не менее известного, чем Солженицын (и не менеешего моралиста, чем Солженицын), писателя, англичанина Грэма Грина. На вопрос журналистов Грэм Грин ответил, что он просто-напросто *забыл* о том, что когда-то закончил этот роман. Хотя Грин делит свои романы на серьезные и развлекательные и новонайденный «Десятый человек», видимо, принадлежит к последним, я думаю, мы можем использовать этот пример для иллюстрации двух полярно противоположных художественных ментальностей. Просто невозможно себе представить, чтобы Солженицын забыл что-то из им написанного. И дело не только в том, что в годы заключения он тренировал свою память, запоминая большие отрывки текста, которые слишком опасно было доверять бумаге. Дело, видимо, еще и в самой концепции литературного произведения — различной у Солженицына и у его западного коллеги. Для Солженицына его произведение не столько артефакт, который может быть доведен до некоего стандарта, считаемого совершенством, закончен и таким образом отчужден от творца, для Солженицына его произведение — это прежде всего его свидетельство об исторической реальности и



С К.И. Чуковским на его даче в Переделкине

суждение об этой реальности, и как таковое оно никогда не может быть окончательным, законченным. Ведь знание автора о свидетельствуемой реальности непрерывно пополняется, а суждение его уточняется, становится, как он верит, глубже и справедливее.

Похоже, что лаконично прокомментированная хронология литературной работы Солженицына недвусмысленно указывает на то, какую философию искусства он разделяет.

Второе указание, которое мы можем извлечь из справок-послесловий, относится к вопросу о политическом положении русского писателя, точнее, о его сложных взаимоотношениях с идеологической цензурой. Здесь имеется целый ряд проблем для такого социально-сознательного («ангажированного») писателя, как Солженицын. Какие жертвы можно принести цензуре ради того, чтобы получить доступ к читателю? В какой степени возможен компромисс и в какой степени уступки цензуре означают разрушение самого замысла, ядра произведения?

Глядя со стороны, литературный критик вправе поставить те же вопросы по-другому: какого рода структурные изменения происходят в самой художественной ткани произведения в результате авторских компромиссов и профилактической самоцензуры? Располагая свидетельством автора по этому поводу и двумя вариантами опубликованного произведения, из которых один соответствует авторскому замыслу, а другой есть результат компромисса, мы получаем возможность для сравнительного анализа.

В-третьих, читая солженицынские обращения к читателям, нельзя не обратить внимания на один мотив, который так или иначе присутствует в них. Мотив этот всегда возникает у Солженицына мимоходом, в форме констатации само собой разумеющегося, то есть отражает глубинную убежденность писателя. Мы уже цитировали послесловие к «Кругу первому», где, в частности, говорится: «...вместо «атомного», как было на самом деле, поставлен широкоизвестный советский сюжет тех лет — «измена» врача, передавшего лекарство на Запад» (курсив мой. — Л.Л.). Несколько лет спустя в послесло-

вии к новой полной публикации романа «Август Четырнадцатого» он сочтет нужным заметить:

«Все заметные исторические лица, все крупные военачальники, упоминаемые революционеры, как и весь материал обзорных и царских глав, вся история убийства Столыпина Богровым, все детали военных действий, до судьбы каждого полка и многих батальонов, — *подлинные*».

И далее:

«*Отец автора выведен почти под собственным именем, и семья матери доподлинно. Семья Харитоновых (Андреевых) и Архангородских, Варя — подлинные, Ободовский (Петр Акимович Пальчинский) — известное историческое лицо*».

Мы имеем дело с определенно выраженным эстетическим кредо. Вопрос, который столь многим художникам представлялся сложным, иногда мучительным, иногда неразрешимым, вопрос об отношении искусства к действительности, извечная в искусстве дихотомия *Dichtung* и *Wahrheit*, Солженицыным решается, по крайней мере для себя, крайне просто: описать с наивозможной точностью то, что было.

Проследить, насколько такая крайняя эстетическая позиция (чуть ли не натурализм!) соответствует реальной художественной практике автора, представляется весьма любопытным.

Я не берусь ответить исчерпывающе на эти вопросы. В первую очередь я хотел бы просто обратить на них внимание читателей Солженицына. Я также хочу в свете вышесказанного поделиться некоторыми наблюдениями, возникшими при параллельном чтении двух опубликованных версий романа.

2. Два «Круга первых»

Сравнивая два издания, мы прежде всего наталкиваемся на купюры и поправки, сделанные ради цензуры (в 1-м издании) и просто стилистические (во 2-м). За 23 года вырос опыт, стал строже литературный вкус автора. В старом варианте, например, при первом появлении Рубин описывался как «крупный мужчина с пышной бородой библейского пророка». В окончательном варианте говорится: «крупный мужчина с широкой чёрной бородой». Конечно, борода у Рубина ни на волосок не изменилась. Изменился литературный опыт автора: после четверти века работы в литературе его уже больше не привлекают красивые клише.

Что же касается «политического смягчения», то здесь мы видим, как изменяется ряд высказываний Нержина: то, что прежде было направлено против основ идеологии марксизма, в К-87 сужено до критики Сталина как вульгаризатора и искажителя чистых марксистских идей.

Однако самая большая неожиданность встречает читателя, знакомого с К-87, уже в первой главе К-96, так как мы обнаруживаем здесь, что существенным образом меняется сюжетная завязка романа — история преступления дипломата Иннокентия Володина.

Но об этом мы поговорим немного позже, а сей-

час я бы хотел напомнить вам, как построен этот роман, какое значение имеют в нем сюжетная линия Иннокентия Володина и тема литературного творчества. Только в этом свете мы сможем оценить кардинальные различия между К-87 и К-96.

«В круге первом» — один из самых композиционно продуманных романов в русской литературе. Именно через композицию романа, основанную на кругообразной схеме, выражается его основная идея — всеобщей связанности, причастности всех ко всему. Отсюда — симметрия всех сюжетных конструкций. Отсюда — обилие полемических диалогов (каждая точка зрения противопоставлена иной), как в романах Достоевского. Советский универсум, изображаемый в романе, имеет два полюса: Кремль и шарашка, — и все герои, все события распределяются по силовым линиям между этими двумя полюсами. (Поэтому, кстати сказать, в романе так много удачных встреч и совпадений: тоже, как у Достоевского.)

И только одна сюжетная линия кажется развивающейся независимо, слабо подтянутой к полюсам. Как раз линия, обеспечивающая фабульный толчок, завязку. Это — история Иннокентия.

Мотивировка фантастического поступка Иннокентия дана в самом начале романа так бегло, что мы почти не успеваем ее усвоить (К-87), или почти и вовсе не дана (К-96). Только в середине романа автор делает попытку дополнительной мотивировки (подробнее в К-96, где имеется глава о поездке к тверскому дядюшке). Но и возвращаясь к мотивированию отчаянного поступка, Солженицын делает это в бегло-описательной манере, совсем не в том ключе психологического реализма, в каком написаны все остальные страницы романа. И кончается сюжетная линия Иннокентия обрывом, в К-96 даже на неоконченном слове: «Почему любовь к родине надо распростра...?» В этой обособленности важной сюжетной линии от остальных плотно переплетенных линий романа есть особый символизм: ведь речь как раз идет о проявлении свободной воли в мире крайнего детерминизма, в мире подневольном. Но дело не только в этом.

Отметим еще одну особенность, выделяющую в романе образ Иннокентия и связанную с его развитием сюжетную линию: *литературность*. Иннокентий, т.е. «невинный» (значашее имя — подчеркнуто литературный прием!), появляется в московском мире романа со своим судом истории, словно с луны свалившийся, а точнее, приезжает из-за границы, как Чацкий, Безухов, Рудин, Мышкин, Ставрогин, т.е. как целый ряд героев русской литературы, которым в наших классических сюжетах отводилась роль «испытателей», катализаторов драмы.

Характерно, что процесс морального перерождения Иннокентия тоже объяснен только литературой: тем, что он вдруг начал читать книги и журналы «серебряного века», вспоминать литературные суждения матери, беседовать с дядюшкой о писателях и философах. Самой своей фактурой портрет Иннокентия значительно отличается от других персонажей: другие даны в подробных психологических зарисовках. Иннокентий — главным образом, через то, что он читал.

Выраженная таким образом идея спасения России

через обращение ее к высокой культуре очевидна. Дидактичность здесь почти не маскируется: иные страницы романа можно прямо воспринимать как идеологические лекции, иные — как рекомендательный список: что читать для прояснения исторического сознания.

3. Противостояние двух писателей

Но есть и другой аспект у сюжетной линии Иннокентия Володина. Рассказ Солженицына о духовно прозревшем чиновнике советского МИДа, о невинном государственном преступнике во многом связан со взглядами автора на литературу и ее роль в обществе, с его полемикой против советского литературного истеблишмента. Более того, рассматривая историю Иннокентия в контексте советской литературы описываемой эпохи (конец 40-х годов), мы начинаем понимать, что костяк всего сюжета романа (К-87) — литературная пародия.

Пародируется одно конкретное и широко известное в те дни литературное произведение, при этом автор пародируемой вещи узнаваемо отражен в романе и играет в нем весьма существенную роль.

Как мы уже отмечали, в основу своего романного метода Солженицын кладет «письмо с натуры»: «И сама «шарашка Марфино» и почти все ее обитатели списаны с натуры». Близость персонажей к прототипам так велика, что один из солженицынских прототипов, Д.Панин, даже озаглавил книгу собственных мемуаров «Записки Сологодина», как бы авторизуя тем самым свое изображение в романе. Как о живых людях и реальных событиях пишет о героях и перипетиях романа и другой его «персонаж», Л.Копелев (в романе — Рубин), в своей книге мемуаров «Утоли моя печали». Отнюдь не скрывает Солженицын и автопортретность образа Нержина. В «Бодался теленок с дубом» он приводит такую похвалу Твардовского по поводу К-87: «Хороша ирония в автопортрете, при самолюбованием себя написать нельзя»⁴.

Ни у кого из читателей, знакомых с русской литературой сталинской эпохи, не может возникнуть сомнения в том, что прототипом писателя Галахова в солженицынском романе послужил Константин Симонов, поэт, прозаик, драматург, журналист (предшественник Твардовского на посту редактора «Нового мира»), неоднократно лауреат сталинских премий, член ЦК партии и т.д., и т.п., а главное — один из очень немногих в сороковые годы советских писателей, чье официальное признание сочеталось с огромной массовой популярностью и даже с некоторой известностью за рубежом.

Солженицын делает многое, чтобы подчеркнуть реальную историчность своего изображения Москвы 1949 года, в частности в том, что касается литературной жизни столицы. Почти все упоминаемые писатели и произведения названы своими именами, не зашифрованы. Так, тупой генерал Фома Осколупов (персонаж) встречается с писателем Казакевичем (реальное лицо), который собирается «с него писать образ современного учёного» (К-96. I, 103); заключенные шарашки с отвращением рассматривают реально существовавшие книги — роман В.Ажаева «Далеко от Москвы», сборник военных



В Москве на квартире в Козицком пер. с женой Натальей Дмитриевной и сыном Ермолаем. Март 1972

рассказов Алексея Толстого, сборник рассказов американских писателей; гости у Макарыгиных (персонажи) обсуждают реальную московскую новинку 1949 года — пьесу Вишневецкого «Незабываемый 1919-ый» (К-96. II, 110-111); Галахов страшится реального критика Ермилова (в К-87 под псевдонимом Жабов!); и, хотя литературный этикет заставляет Солженицына оставаться в рамках *roman de clef* и не называть Галахова Симоновым, он, чтобы у читателя не оставалось сомнений по поводу идентификации этого персонажа, заставляет Галахова петь одну из известнейших симоновских песен, «От Москвы до Бреста...», и о портретном сходстве заботится: «Белые сединки уже живописно светились над его чуть смугловатым, несколько расплывшим лицом» (К-96. II, 94; К-87. II, 498).

В истории Галахова довольно точно отражена литературная биография Симонова, который в годы войны был «писателем, входившим в моду, фронтовым корреспондентом» (Л-96. II, 323), затем перепробовал, и с большим успехом, все основные литературные жанры и был многократно высочайше награжден (К-96. II, 98-99; К-87. II, 505). Подмечены черты симоновской прозы: его склонность писать о полководцах, имитировать стиль Льва Толстого (последнее в К-96 отсутствует: логично предположить, что элиминировано уже в окончательной редакции, когда автор понял, что не одному Симонову это свойственно).

Так возникает в романе одна из главных в нем сюжетных коллизий: противостояние двух писателей — конформиста и борца, лауреата Галахова и зека Нержина, а если говорить о прозрачных прототипах — Симонова и Солженицына.

Какие же линии протянуты от Галахова-Симонова к Нержину-Солженицыну? Ведь по фабуле романа их прямой встречи нет.

Прежде всего, двух писателей связывает *дом Макарыгиных*.

В образе этого дома, московской новостройки, предназначенной для партийной элиты, дается социальный разрез сталинской России. В нем фокусируется социальная несправедливость советского общества. Дом становится местом морального возрождения для одних и окончательного падения в бездну бездуховности для других. Всех обитателей и гостей этого дома можно распределить по шкале их притяния/непритяния советского концлагерного ада: чем более опалены они адским огнем ГУЛага, тем выше их место на шкале нравственности. Место Галахова в этой шкале — посередине. Он, вероятно, последний в ряду тех, кого смутно беспокоит отраженный отблеск нержинского ада, с него же начинается ряд тех, кто связывает свое благополучие с миром тирании.

Галахов, вместе с другими гостями Макарыгиных, ходит по полу, по которому ползал на коленях зек Нер-

жин, добросовестно настилавший этот паркет. Так, в главах пира у Макарыгиных (гл. 62-64) слышится отголосок слова «соцреализм», прозвучавшего из уст Нержина в начале романа: «И меня стала терзать, ну, просто добросовестность создателя или, если хочешь, вопрос престижа: скрипят там мои полы или не скрипят? Ведь если скрипят — значит халтурная настилка? И я бессилён исправить! <Рубин>: — Слушай, это драматический сюжет. — Для соцреализма» (К-96. I, 38).

В К-87 слова «соцреализм» нет. Эта рубинская трактовка обыкновенной для Нержина добросовестности как драматического сюжета в духе сентиментального советского доялизма (заклоченный, несправедливо обиженный, строит социализм) напоминает трактовку коммунистической критикой повести «Один день Ивана Денисовича». В этом и ощущает Нержин фальшь, «соцреализм». Рубин здесь, в широком плане, принадлежит к той же, что и Галахов, категории людей, оппортунистически предпочитающих не видеть действительности, старающихся оправдать ее. Так краткая реплика — «Для соцреализма» — дополнительно выявляет указанную нами тему оппозиции, тему пути, который избирает художник. Проясняется очень четкая парадигма:

Галахов: оппортунизм — благоденствие — творческая импотенция;

Нержин: идеализм — страдание — творчество.

Не случайно прототипом Галахова послужил Симонов, а не «писатель» из макарыгинского мира, вроде тех товарищей Галахова, большинство которых «ни за каким бессмертием не гналось, считая важнее своё сегодняшнее положение при жизни», чьи книги «издавались многонольными тиражами» (К-98. II, 99). Солженицыну нужен был пусть преуспевший, продавшийся, но *писатель*, потому что антиподом Нержина, гипотетической альтернативой его писательской судьбы не мог быть лит. чиновник, равнодушный халтурщик без проблеска таланта. (Интересное признание находим в солженицынских мемуарах: «Странно подумать, что б я стал за писатель (а стал бы), если б меня не посадили»⁵. Галахов «обременил и приземлил птицу своего бессмертия», но хоть немногие его стихи заучивались девушками, хоть какую-то правду он стремился писать: «<...> хоть ту четвертую, восьмую, шестнадцатую, ту, чёрт её подери, тридцать вторую часть правды, которую разрешалось, хоть о поцелуях и о природе — хоть что-нибудь лучше, чем ничего» (К-96. II, 99).

Изображая в мемуарах расправу, которую творили над ним секретари Союза писателей, Солженицын называет Симонova «полунаш». Особенно любопытно в контексте нашего анализа высказывание Симонova в записи Солженицына: «Роман “В круге первом” я не приемлю и против его печатания. (Ещё бы! — Л.Л.). А “Раковый корпус” — я за публикацию»⁶.

Как мы уже отметили, прямой встречи Галахова и Нержина в романе нет. Солженицын прибегает к интересному литературному приему, чтобы все же столкнуть их в диалоге. Для этого он заставляет Галахова и Иннокентия повторить спор, который четырем сотнями страниц раньше уже вели Нержин и Рубин.

(Рубин начинает, Нержин отвечает):

«... фронт! — нахлынул фронт! — и так живо, так

сладко... Слушай, в войне все-таки есть много хорошего, а?

— До тебя я это вычитал из немецких солдатских журналов, попадались нам иногда; очищение души, Soldatentrene...

— Мерзавец. Но если хочешь, в этом есть-таки рациональное зерно...

— *Нельзя себе этого разрешать. Даосская этика говорит: «Оружие — орудие несчастья, а не благородства. Мудрый побеждает неохотно»* (К-96. I, 47).

Далее (Галахов начинает, Иннокентий отвечает):

«— Военная тема — врезана в сердце моё.

— Ну, ты же и создал в ней шедевры!

— И пожалуй, она для меня — вечная. Я и до смерти буду к ней возвращаться.

— А может — не надо?

— *Надо! Потому что война поднимает в душе человека...*» (К-96. II, 96).

Так Солженицын закрепляет в сознании читателя столь важную для него тему литературной полемики.

4. «Чужая тень»

Выступая на Секретариате Союза писателей, о котором мы уже говорили выше, Солженицын сказал: «...многие литераторы не захотели бы повторить сейчас иных речей и книг, написанных в 1949 году»⁷. Среди тех, к кому он обращался, был, как мы знаем, Симонов. В 1949 году Симонов написал пьесу «Чужая тень».

Об этой пьесе даже апологетический советский критик Симонova И. Вишневская пишет так: «Очень типичная для своего времени, для него самого в то время, появляется в творчестве Симонova пьеса «Чужая тень» (1949). Вымученная, равнодушная, эта пьеса заражена духом подозрительности. Советские ученые неожиданно становились в этой пьесе шпионами, что не только не удивляло действующих лиц, но, напротив, давало им даже какое-то мрачное удовлетворение»⁸.

«Чужая тень» — типичное сочинение периода холодной войны, наряду с такими, как «Русский вопрос» (1947) того же Симонova, «Голос Америки» (1949) Б. Лавренева, «Массурийский вальс» (1949) Н. Погодина, «Заговор обреченных» (1949) Н. Вирты. Некоторые из этих пьес эксплуатировали мотивы нарастающего шовинизма и шпиономании, сюжеты о советских ученых-отщепенцах, продающих советские открытия на Запад. Это «Чужая тень», «Великая сила» (1947) Б. Ромашова, «Закон чести» (1948) А. Штейна.

Вкратце содержание «Чужой тени»⁹.

Профессор Трубников руководит бактериологическим институтом в одном из русских университетских центров. В декабре 1949 года, когда происходит действие, многолетний труд института по созданию вакцины против множества острионфекционных болезней, начиная с чумы, завершен. Остаются последние испытания, которые персонажи пьесы непременно хотя бы провести на себе. (Мотив такого подвига, самозаражения ученого чумой в экспериментальных целях встречается еще в ранней лирике Симонova:

*Он умер в тридцать лет, привив себе чуму,
Последний опыт кончив раньше срока.)*

В этот момент в городе появляется другой микробиолог, московский профессор Окунев, который, играя на честолюбии Трубникова, уговаривает его отдать описание технологического процесса изготовления вакцины для передачи американским коллегам в порядке обмена научной информацией. Не успевает Трубников согласиться, как все окружающие восстают против него. Лекции о предательстве, о особничестве империализму читают профессору его сестра, его дочь, его друзья-сотрудники, а самый решительный — его шуриин Макеев, едет в Москву, чтобы перехватить материалы, не допустить их проникновения на Запад. Он, разумеется, преуспевает. Окунев, разоблаченный как шпион, стреляется. Трубников раскаивается, и ему высочайше разрешается продолжать работу. (В основе сюжета, видимо, лежит одно из инспирированных НКВД-КГБ «дел» — «дело» врачей Ключевой и Роскина, которые были обвинены в передаче разработанной ими вакцины на Запад.)

Созданная в период полного расцвета сталинизма, пьеса несла в себе черты сталинской мифологии, включая, конечно, полное обожествление вождя и даже элементы чудесного.

К последним относится, собственно говоря, завязка. Возможность создания вакцины «от всех болезней» только и могла серьезно обсуждаться в обществе, где биолог Лысенко основывал свои селекционерские опыты на классовой борьбе среди растений, академик Опарин по законам диалектического материализма выводил гомункулуса в прбирке, а академик Лепешинская открыла секрет вечной молодости в содовых ваннах.

Помимо сюжетной завязки в К-87 есть еще несколько существенных элементов, пародийно параллельных симоновским. В обоих произведениях существенную роль играет календарное время действия: на Рождество. Важнейшей деталью в интриге, Окунева у Симонова и Володина у Солженицына, является телефон. И Окунев, и Володин совершают свои преступные действия при помощи телефона.

Наконец, возможно, самая существенная из параллелей. Главный разоблачитель в «Чужой тени», Макеев, о своем осведомительстве говорит так: «<...> я принял некоторые меры, которые мне подсказала наша общая тревога. Я взял на себя ответственность ошибиться, считая, что пусть лучше я ошибусь и буду в трудном положении, чем останется хоть один процент возможности катастрофы» (С.501).

Это абсолютное неприятие в расчет личности, индивидуальной свободы при решении вопросов государственной безопасности аналогичным, «арифметическим» образом решается и у Солженицына. Причем солженицынский Абакумов и его подручные даже либеральнее в цифровом выражении, чем симоновский Макеев. Этот готов погубить человека даже при шансах 1:100, а те обсуждают возможность арестовать семь вместо одного (К-96. I, 102) и в конечном счете арестовывают двоих (действительно виноватого Володина и невинного Шевронка).

Пародийность использования Солженицыным симоновского сюжета состоит в том, что все его компоненты у Солженицына выворачиваются наизнанку. Теле-

фон, который для Окунева является эффективным средством конспирации, служит орудием слежки за Володиным. Новогоднюю елку у Симонова «как в добрые старые времена» приносит прямо из леса, у Солженицына — «согласовывают» с чиновниками МГБ.

5. Что же вышло

Трудно в рамках журнальной статьи продемонстрировать все существенные различия между «смягченным» и «полным» вариантами, между К-87 и К-96, поэтому просто суммируем наблюдения, показывая, что же меняется в узловых моментах.

Итак, первое различие мы открываем в том, что лежит, собственно, за пределами текста романа как такового, в источниках сюжетной завязки. В К-87 этот источник — пародируемый миф советской пропаганды — конкретно, популярная пьеса популярного советского писателя. В К-96 — это историческое событие большого значения: кража советскими агентами американских ядерных секретов. Следует отметить, что Солженицын не только свел воедино, как рассказывает Л.Копелев, несколько реальных случаев, когда русские люди пытались предупредить Запад об опасности, но, очевидно, на какой-то стадии работы, скорее всего в период подготовки 6-й редакции, использовал материалы нашумевшего в 1962 году дела Олега Пеньковского, советского дипломата-шпиона, который из идейных соображений начал сотрудничать с западными разведками; личные черты и основные моменты биографии Пеньковского удивительно совпадают с характеристикой и историей Володина в романе¹⁰.

Второе существенное различие относится уже непосредственно к завязке романа, а именно к мотивировке поступка И.Володина, дающего толчок цепной реакции событий. В К-87 мотивировка дана главным образом эмоциональная, интимная. Случайно узнав об опасности, грозящей доктору Доброумову, Иннокентий переживает комплекс глубоко интимных детских воспоминаний, периода тесной привязанности, «мира детской», в котором значительную роль играл доктор Доброумов (еще одно значимое имя рядом с именем Иннокентия; не случайно министр госбезопасности Абакумов говорит: «<...> позвонил одному профессору, фамилию не выговоришь...» (К-87. I, 106) — злодей и слуга мракобесия не в состоянии произнести слова «добро» и «ум»). Мотивировка поступка Володина в К-96 главным образом рациональная, моралистическая. Познакомившись с мировоззрением покойной матери и дяди, прочитав ряд книг и журналов, проанализировав свой собственный опыт, Иннокентий принимает решение глобально характера — спасти цивилизацию от атомной угрозы советского тоталитаризма.

Третье различие состоит в изменении характеристик ряда персонажей, которого потребовала меняющаяся логика сюжета. Так, например, в «смягченном» варианте, К-87, один из главных героев, Рубин, — сложная личность. В нем догматическая вера в социализм борется с природным гуманизмом, благородством характера. Вот как описывается в К-87 реакция Рубина,

когда он узнает, в чем состоит суть порученного ему дела (вместо защиты социализма — полицейская слежка):

«И лицо Рубина с каждой фразой теряло своё приговоренное жёсткое выражение. Оно даже стало растерянным. Боже мой, это было совсем не то, это дикость была какая-то...» (К-87. I, 273).

Соответственно, Нержин так же разнообразен в своих отношениях к своему другу и постоянному оппоненту в идеологических спорах. В К-96 очевидность антисоциалистического преступления Иннокентия Володина такова, что идеалистический марксист Рубин полностью и без колебаний встает на службу государству. Вместо слов о растерянности и душевном смятении в К-96 реакция Рубина на поручение таково: «Он снова — в строю! Он снова — на защите Мировой Революции!» (К-96. I, 274). Соответственно, и Нержин по отношению к Рубину из оппонента-друга превращается в довольно-таки однолинейного идеологического оппонента.

И наконец, четвертое различие, которое я нахожу существенным. Аналогично изменению характеристик ряда персонажей, логика изменившегося сюжета потребовала определенных стилистических изменений. Изменений такого рода не слишком много, но они относятся к ключевым моментам в романе и довольно круто меняют его общую тональность.

Особенно ярко это иллюстрируется сравнением двух вариантов одного и того же пассажа в начале романа, где описывается момент принятия Иннокентием рокового решения. Иннокентий едет, чтобы позвонить американцам из телефона-автомата. Такси проезжает мимо здания МГБ на Лубянке. В «смягченном» варианте это дано так:

«<...>серо-чёрная девятиэтажная туша была линкор, и восемнадцать пилэстров как восемнадцать оружейных башен высились по правому его борту. И одинокий утлый челночек Иннокентия так и тянуло туда, под нос тяжёлого быстрого корабля» (К-96. I, 15; в К-87 то же).

Иное дело в К-96. К процитированной метафоре пристраивается другая, противоположного характера: «Нет, не тянуло челноком — это он сам шёл на линкор — торпедой!» (там же). И далее образ человека-торпеды разворачивается: «Сейчас не видел смертник своего линкора, но грудь распирало светлое отчаяние» (К-96. I, 16).

И еще — «Он будто делал круг на своей торпедке, разворачиваясь получше» (К-96. I, 15). Заметим, что «утлый челночек» — это не просто сентиментальный образ. Это образ, который в сознании русского читателя связывал героя Солженицына с определенной русской литературной традицией: изображение бунта маленького человека, чиновника против левифафа государства. В утлом челночке бросался наперекор разбушевавшейся «государственной» стихии первый бунтарь в этом ряду, «Евгений бедный», герой «Медного всадника» Пушкина. В К-96 ассоциативно богатый литературный образ уступает место плакатному герою-камикадзе.

* * *

Итак, что же произошло с романом «В круге первом» в результате самоцензуры, произведенной Солженицыным в 1963 году?

Приспосабливая роман к цензурным условиям, вводя вместо первоначального новый сюжет, Солженицын позаимствовал его у советской пропагандистской литературы. В процессе приспособления чужого (симоновского) сюжета к своему роману Солженицын переосмыслил его в духе своего рода «обратной пародии»: малоправдоподобная мелодрама превратилась в весьма реальную трагедию. Благодаря введению этого чужого сюжета прежде присутствовавший в романе эпизодический момент литературной полемики развернулся в важную сюжетную линию, несущую высокую философскую нагрузку: появилась дополнительная возможность представить конфликт художника с тоталитарным государством.

Далее, «смягчение» сюжета Солженицын понимал как смягчение мотивировки (то есть довольно механически). Можно представить себе такой ход рассуждений: подлинную историю о краже атомных секретов цензура ни на каких условиях не пропустит, придется заменить ее историей о добром поступке, который является все-навсего должностным преступлением.

Но такое «смягчение» завязки на деле привело к невероятному *обострению* сюжета, ибо драматичность сюжета литературного произведения зависит не от того, насколько значительно реальное событие, положенное в его основу, а от взаимоотношений самих элементов сюжета между собой. Это закон искусства. И в 1964 году Солженицын еще, видимо, не был готов его оспаривать, ибо, отправляя роман за границу, он «углубил и заострил», как сам пишет, именно вариант К-87.

Наконец, споры, вспыхнувшие среди тех (надо сказать, к сожалению, не очень многих читателей), кто прочел новую версию романа, имеют своим основанием две разные психологические модели в восприятии сюжета читателем, два, если угодно, различных типа катарсиса.

Упрощая, можно схематически нарисовать два типа сюжетов. В первом действие начинается с экстраординарного, исключительного события, поражающего воображение читателя. Во втором — события сравнительно незначительного.

В первом случае читателю трудно идентифицировать себя с центральными персонажами, участниками необычного события. Во втором — такая идентификация происходит почти автоматически.

В первом случае читательский интерес направляется на перипетию сюжета, так как чем экстраординарнее событие завязки, тем сложнее цепь объяснений и последствий. Во втором — читательский интерес связан с собственной эмоциональной вовлеченностью в действие.

Итак, если говорить о некоем эмоциональном качестве переживаемых катарсисов, то в первом случае катарсис в конечном счете сводится к решению рационально поставленной загадки, что является видом развлечения. Во втором — катарсис состоит в эмоциональном потрясении глубоко эмоционально вовлеченного читателя, что становится частью личного опыта, возможно, приводит к изменению в самой структуре личности читателя.

К первому типу сюжетов относятся, в наиболее «чи-

стом» проявлении, детективные, авантурные романы, которые обычно начинаются с того, что произошло какое-то невероятное убийство или шайка злодеев похитила водородную бомбу и Джеймс Бонд, агент 007, должен вернуть и т.д. и т.п. Ко второму типу сюжетов относятся «Медный всадник», «Шинель» Гоголя, даже романы Достоевского, где тайны и преступления отодвинуты на задний план, уступая истинную завязку общедоступным психологическим и социальным проблемам.

Возможна ли переделка сюжетов второго типа в сюжеты первого типа? Подумаем, что стало бы с русской классикой, если бы «Евгений бедный» погрозил бы не Медному всаднику, а здравствующему государю императору. И не кулаком, а бомбой. Или если бы Акакий Акакиевич задумал построить не шинель, а подпольную типографию. И не для себя, а для народного просвещения. (Между прочим, как мы знаем из творческой истории «Шинели», Гоголь работал над сюжетом как раз в обратном направлении: в первом замысле предметом мечтаний маленького чиновника была не обыкновенная шинель, а ружье — предмет роскоши, оружие).

Я не хочу сказать, что солженицынский К-96 по сравнению с К-87 превращается в авантурный роман. Слишком сложно это произведение, чтобы его могли погубить даже кардинальные изменения *одного* элемента сюжета. Как я и указывал в начале, во многих отношениях версия К-96 совершеннее, чем К-87. Ослабли лишь некоторые связи, некоторые линии в структуре романа.

Я хотел только продемонстрировать на этом примере, как порой писатель, незаметно для себя самого, будучи вынужден сопротивляться внешнему давлению, приходит к более эффективным художественным формам, чем это было бы в условиях, когда его письменный стол отделен от наборной машины только дверью и коридором.

Или, используя след за Солженицыным одну из метких пословиц русского народа:

Для того и волки в лесу, чтобы олени не дремали.

1986

Послесловие к старой статье

Нередко цитируют записанное в дневнике Л.К. Чуковской высказывание Ахматовой о Солженицыне: «Свето-но-сец! <...> Свежий, подтянутый, молодой, счастливый. Мы и забыли, что такие люди бывают. Глаза, как драгоценные камни. Слышит, что говорит»¹¹. Вот и С.С. Аверинцев юбилейную статью начал с этой цитаты¹². Меня, когда я прочитал это впервые, поразила ахматовский выбор странного на русский слух слова, «светоносец». Ведь «светоносец» — калька с латинского *Lucifer*, утренняя звезда, падший ангел, восставший демон¹³. Сознание Ахматовой было романтическим, в нем доминировали байронические, а еще глубже, мильтоновские архетипы. Ангел, восстающий против репрессивного миропорядка, изгнанник, изгой был центральным героем ее мифопоэтического мира. Так же и Набоков однажды странно

проговорился о себе в одном из немногих удавшихся ему стихотворений: «он когда-то был ангел, как вы». Видимо, гениальный писатель как свою метафизическую вину рассматривал отпадение от золотого века мифической родины. Но от чего отпал Солженицын? Против какой репрессивной системы он восстал? Представить себе дело таким образом, что он в юности верил в марксизм и замышлял в эпическом романе прославить социалистическую революцию, а в зрелом возрасте понял и разоблачил несправедливый советский строй, значит тривиализировать искусство Солженицына. Великий художник велик потому, что изображает и судит свое время *sub specie aeternitatis*, хотя из трагических «форм вечности» для каждого центрального одна: для Достоевского — умонепостижимый Бог, для Чехова — время, для Толстого — смерть. Для Солженицына — правда.

Есть такое понятие: «политическое животное». Вообще-то, это выражение не уничижительного характера, а обозначение человека, инстинктивно ориентирующегося в политической обстановке. Но в России эта метафора однажды материализовалась. Солженицын с думской трибуны говорил, как он всегда говорит, правду, и в свете правды весь мир увидел его аудиторию — кто почесывался, кто копался в ноздре, иные позевывали, спящие похрюкивали. К кому он обращался? Неужели он полагал, что хапуги и честолюбцы услышат его здравые соображения об устройстве подлинного народовластия, проникнутся его заботой о благе простого человека? Глядя на него на думской трибуне, слушающая телевизионные монологи (пока правительство не щелкнуло выключателем так же, как раньше Горбачев выключал микрофон Сахарова), становилось понятно, что обращается он к правде, к истине.

Но что есть правда и «что есть истина?» В правдосправедливости политической философии Солженицына разобратся нетрудно: ее критерием является не фантом (или, как теперь принято говорить, симулякр) государства, а человек — достойное существование человека, семьи, общины, народа. Солженицына принято упрекать в том, что, прожив два десятка лет в Америке, он был совершенно отгорожен от американской жизни. Это и при желании было бы очень трудно, когда платишь налоги федеральному правительству, штату Вермонт, в казну городка Кавендиш. Когда всякий раз, выезжая из дома, видишь, как твои денежки летом ремонтируют дорогу, зимой расчищают снег. Возвращаются из школы дети, рассказывают, с кем подружились, с кем подрались, почему в школе куплена новая форма для школьной команды, а на инструменты для оркестра, допустим, Кавендиш не раскошелится. С соседями надо объясниться по поводу строительства забора, чтобы не обижались... Структуры повседневной жизни в новоанглийской глуши, в колыбели американского самоуправления, познаются опытом собственного быта. Если вы прочтаете параллельно «Как нам обустроить Россию» и «Демократию в Америке» де Токвиля, то увидите, что у Солженицына по существу речь идет о том, чтобы жители рязанщины жили, как вермонтцы. Не потому, что американская форма общественной жизни лишена недостатков, а просто потому, что ничего лучше, чем де-

мократия, выстроенная снизу вверх, людям для совместного житья не придумать.

Как художник Солженицын ставит вопросы экзистенциального выбора, который не так прост, как выбор социально-политической системы. Как должен поступить человек перед лицом истории? перед лицом тотального насилия? перед лицом смерти?

Небудучи профессиональным литературным критиком, я как читатель всегда пытался разобраться, в чем же тайна мощного впечатления, которое оставляли в моем сознании вещи Солженицына. Из этих попыток возникли в разное время три статьи, с одной из которых «Литературное обозрение» решило познакомить своих читателей. До нее я написал и напечатал в журнале «Континент» (№ 42. 1984) «Великолепное будущее России», развернутый отклик на окончательную редакцию первой книги «Красное Колесо» — «Август Четырнадцатого». Старый вариант «Августа» я читал еще в России, в самиздате, и от него у меня навсегда осталось одно загадочное переживание — уверенное чувство, память, что я не прочитал это, а *присутствовал*, когда ранним утром Лев Толстой ходит по прямоугольному периметру росистой поляны, рассуждая сам с собой: «Нет, только добром». Я не без опаски начал читать новый, сильно разросшийся по сравнению со старым, «Август» и был совершенно захвачен его поэзией истории: «История — иррациональна, молодые люди. У нее своя органическая, а для нас может быть непостижимая ткань», — говорит студентам московский философ в пивной (гл. 42). Результатом моих восторженных рассуждений в «Континенте» стал самый большой скандал, в который я когда-либо попал. После того, как фрагменты статьи были прочитаны в программе радио «Свобода», трое сотрудников радиостанции — Ройтман, Белоцерковский и Цицилев — накатали доносы в разные инстанции, вплоть до конгресса США, что я пропагандирую антисемитизм Солженицына. (Как сказал один из моих защитников, поэт Наум Коржавин: «Эти люди при каждом случае используют жупел антисемитизма, потому что обладают всеми теми качествами, которые антисемиты обычно приписывают евреям».) Кажется, вся европейская и американская проза писала об этой истории. Из корреспонденции в одном английском журнале даже можно было заключить, что во время второй мировой войны я служил в украинско-немецкой дивизии «Галчина—СС». Правда, в следующем номере журнал напечатал мое разъяснение, что этого никак не могло быть, поскольку а) я еврей и б) в годы войны мне было от четырех до семи лет. Конгресс США назначил специальное расследование, и к чести конгрессменов надо сказать, что ничего антисемитского они у меня и, уж конечно, у Солженицына не обнаружили. Чтобы для себя разобраться в литературном аспекте этой проблемы, я написал другую небольшую работу «Евреи у Солженицына» («Стрелец». 1989. № 1).

Публикуемая выше статья, подобно статье об «Августе Четырнадцатого», тоже была написана в связи с выходом в свет другого варианта ранее читанного романа «В круге первом». Я тогда закончил книгу, в которой пытался обсуждать влияние советской цензуры на творчество писателей не то чтобы «без гнева и при-

страстия» (идеологическая цензура — всегда свинство), но как данность, которая иногда, парадоксальным образом, может даже использоваться талантливым автором для усиления художественного эффекта. То, что я написал о разных редакциях «Круга первого», было развитием той же темы.

Я не поправил, перечитав, старую статью. В общем, мне кажется сказанное в ней небезосновательным. Но я хочу привести мнение человека, не согласившегося с моими рассуждениями. Дело в том, что на протяжении полутора десятилетий я жил неподалеку от Солженицына. Километров сорок от моего городка до Кавендиша. И ни разу Солженицына не видел. Как-то так получалось, что когда он изредка приезжал в наш колледж, я был в отъезде. Специально встречи не искал — зачем? А вот с Натальей Дмитриевной Солженицыной мы время от времени встречались — на колледжских мероприятиях, в поликлинике, в магазине. Иногда она звонила и мы подолгу разговаривали о всякой всячине, в том числе и о моих писаниях. Статья про «Август» ей понравилась, а про «Круг» нет. Суть ее возражений была в том, что в «атомном» варианте нравственный выбор Иннокентия Володина значительно труднее. Одно дело рискнуть всем ради спасения ни в чем не повинного доброго человека, другое — совершить поступок, который при любых режимах расценивался бы как предательство. Самые трагические жизненные ситуации, говорила Наташа, когда нет возможности отвернуться от злого и выбрать доброе, а когда выход только... И тут она складывала руки лодочкой, как для ныряния или для молитвы, как будто поступок, подобный володинскому выбору истины, и есть голову очертя ныряние вверх. Странно, что мне запомнился этот жест, ведь мы разговаривали по телефону.

Лев Лосев
Hanover, New Hampshire. 17 декабря 1998 г.

Примечания

¹ Мы обозначим, как это уже вошло в практику пишущих о Солженицыне критиков, две основные версии романа как К-96 и К-87.

² Солженицын А. Собрание сочинений, тт. 3, 4. Франкфурт-на-Майне: Posev-Verlag, 1971 (К-87).

³ Солженицын А. Собрание сочинений, тт. 1, 2. Vermont-Paris: YMCA-Press, 1978 (К-96).

⁴ Солженицын А. Бодался теленок с дубом. Париж: YMCA-Press, 1975. С. 88.

⁵ Там же. С. 7.

⁶ Там же. С. 7.

⁷ Там же. С. 496.

⁸ Вишневская И. Константин Симонов. Очерк творчества. М.: Сов. писатель, 1966. С. 111.

⁹ Симонов К. Пьесы. М.: Сов. писатель, 1950. С. 407-507. В собрание сочинений Симонова эта пьеса не включена.

¹⁰ См.: Oleg Penkovsky, The Penkovsky Papers. Garden City, New York: Doubleday, 1966.

¹¹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2. М.: Согласие, 1997. С. 532.

¹² См.: Общая газета. 1998. № 49. С. 8.

¹³ См. статью «Люцифер» в словаре «Мифы народов мира», написанную С.С.Аверинцевым.

ISSN 0321-2904

Литературное Обозрение



Феномен Солженицына

99'1

99'1
1 (273)

Литературное Обозрение

Журнал
художественной литературы,
критики и библиографии

Издается с января 1973 г.

Москва

Учредитель и издатель —
ООО «Литературное обозрение»

Директор
Виталий Бенкин

Главный редактор
Виктор Куллэ

Редколлегия
Николай Александров
(современная литература)
Петр Ефремов
(главный художник)
Михаил Одесский
(история и теория литературы)

Редакционный совет
Михаил Айзенберг
Виктор Астафьев
Яков Гордин
Валерий Золотухин
Тимур Кибиров
Михаил Козаков
Лев Лосев
Владислав Муштаев
Валентина Полухина
Лев Рубинштейн
Татьяна Цивьян
Александр Чудаков

Адрес редакции:

127254, Москва,
ул. Добролюбова, 9/11

Телефон: (095) 219-92-63

Факс: (095) 218-03-98

© «Литературное обозрение», 1998
Любое воспроизведение
без разрешения издателя запрещено

СОДЕРЖАНИЕ

Феномен Солженицына

Иосиф Бродский
География зла. Публикация Виктора Куллэ 4

Павел Спиваковский
Феномен Солженицына 8

Роман Яacobсон
Заметки об «Августе Четырнадцатого».
Пер. с англ. Т.Т. Давыдовой. Комментарий П.Е. Спиваковского 19

Татьяна Вознесенская
Лагерный мир Александра Солженицына:
тема, жанр, смысл 20

Сергей Кормилов
«Мы забыли, что такие люди бывают».
Ахматова и Солженицын 25

Лев Лосев
Поэзия и правда у Солженицына 30

Лидия Колобаева
«Крохотки» 39

Юрий Цурганов
«Исследования новейшей русской истории».
Под редакцией А.И. Солженицына 45

Шамиль Умеров
Александр Солженицын и ненасилие 49

Ксения Маёрова
Заметки о языке и стиле эпопеи А.И. Солженицына
«Красное Колесо» 55

Павел Спиваковский
Краткая библиография сочинений А.И. Солженицына
и работ о нем 58

Arg poetica

Михаил Поздняев
Из книги «Подражание древним» 69

Непереводимое — сущностное

Лев Рубинштейн
Дружеские обращения 1983 года 73

«...кристалл в перенасыщенном растворе культуры».
Беседа Павла Грушко со Львом Рубинштейном 76

Приношение Пушкину

Ольга Земляная
О «Капитанской дочке» и литературе как учебнике жизни **81**

Литературный процесс

Владимир Новиков
Четыре литературных конъюнктуры XX века.
К постановке вопроса **90**

Геннадий Прашкевич
«Каждый охотник...». Обзор поэтических книг,
вышедших в Сибири в 1994-1998 годах. Часть первая **94**

Наталья Васильева
Взойти на гору с грузом лет за спиной... **105**

Рецензии

Николай Сысола
«Необроненное золото...»
(Юрий Кублановский, «Заколдованный дом») **109**

Ольга Канунникова
Изнанка стула (Самуил Лурье,
«Разговоры в пользу мертвых») **110**

Номера журнала
можно приобрести
в редакции
и в книжных магазинах:

«Московский Дом книги»
Москва, Новый Арбат, 26

«Гилея»
Москва, ул. Б.Садовая, 4

Компьютерная верстка
Ю. В. Балабанов

Корректор
Г. В. Чуба

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются.

Свидетельство о регистрации
№ 015130 от 01.08.96.

Подписано к печати 20.08.98
Формат 84x108 1/16
Бумага офсетная
Усл. печ. л. 11,76
Тираж 2900 экз.
Заказ № 1973

Отпечатано с готового
оригинал-макета
в типографии издательства
«Красная звезда».
123826, Москва,
Хорошевское шоссе, 38