
Майкл А. Николсон

СОЛЖЕНИЦЫН
КАК «СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИСТ»

В 1995 году один из наиболее авторитетных московских литературных журналов напечатал диалог Бенедикта Сарнова и Бориса Хазанова о будущем русской литературы. Во время обмена мнениями Хазанов высказал следующее мнение:

«Мы знаем очень многих писателей, живущих в эмиграции, а также писателей, живших в СССР, которые вовсе не были советскими писателями, но были, тем не менее, очень яркими представителями социалистического реализма.

Например?

Самый яркий пример – это Солженицын, такие его произведения, как роман “В круге первом” и повесть “Раковый корпус”»¹.

Нисколько не ошеломлённый, собеседник Хазанова с готовностью соглашается с ним и рассказывает по этому случаю анекдот.

Знающие репутацию Солженицына на Западе могут быть такой характеристикой удивлены. Разве не был этот отважный, преследуемый властями писатель символом диссидентства 1960-х годов – своего рода Давидом, противостоящим советскому Голиафу? Несомненно, к середине 1970-х годов, когда судьба забросила изгнанника из Москвы в городок Кавендиш штата Вермонт, многие клише изрядно переменились. К этому времени многие стали воспринимать Солженицына как критика, бичующего бесхребетный Запад, как неблагодарного гостя и националиста-мистика, своего рода Иеремию-затворника. И всё-таки во всех этих оценках и переоценках неперменной постоянной оставалось непреклонное неприятие Солженицыным коммунизма во всех его проявлениях, включая социалистический реализм. В своих воспоминаниях о 1960-х годах, разделяясь с самовосхвалениями официальной советской литературы, он пользуется уничижительным сокращением «соцреализм»:

«Едва только вступая в литературу, все они — и социальные романисты, и патетические драматурги, и поэты общественные, и уж тем более публицисты и критики, все они соглашались о всяком предмете и деле не говорить г л а в н о й п р а в д ы, той, которая людям в очи лезет и без литературы. Эта клятва воздержания от правды называлась *соцреализмом*»².

К 1990-м годам отношение Солженицына к советскому официозу не смягчилось. «С окостенением советского тоталитарного режима — и его дутая лже-культура окостенела в омерзительно парадных формах так называемого “социалистического реализма”»³. Главный догмат соцреализма — «партийность» — Солженицын называл «однолинейным, плоским» и для писателя «гибельным»⁴. Презрение к нему находило своё отражение в тематике его художественных произведений ещё с 1950-х годов. В романе «В круге первом» писатель Галахов, чувствуя, как политическое подбострастие низводит до банальности самые свежие его образы, стыдится даже в мыслях считать себя наследником литературы Пушкина и Толстого. В другом месте этого же романа книги Эренбурга, официального писателя-реалиста, годятся лишь на то, чтобы удерживать в спецтюрьме в Марфино в открытом положении оконную раму. Заключённые спорят, насколько открыть окно, чтобы проветрить в камере, — на «одного» или «полтора» Эренбурга, и достаточно ли ставить при этом книгу «по ширине» или же «по длине»⁵. В повесть «Раковый корпус» Солженицын с редкой издёвкой вводит специальный персонаж (Авиету Русанову) для того только, чтобы вложить в её уста коллаж из ортодоксальных глупостей, с которыми выступали известные писатели и критики в 1950-е и начале 1960-х годов. Подобных примеров в художественном творчестве Солженицына немало. В самом деле, он редко упускал возможность посмеяться над официальной литературой и её «творческим методом» социалистическим реализмом. Но тогда что же имели в виду Хазанов и Сарнов?

В их диалоге удивляет не недостаток почтительности к писателю. В конце концов, всего четверть века тому назад, во времена высылки из страны в 1974 году, Солженицына изображали в одном сатирическом советском журнале как мадам Солже, проститутку, удовлетворявшую решительно все потребности Запада. Сравнительно недавно ядовитые перья уже постперестроечной России писали о возвращающемся на родину писателе как о «евнухе своей славы», от которого несёт нафталином⁶, и как о «стопроцентном необольшевики», разлагающемся в богадельне и страдающем недержанием речи и навязчивыми идеями⁷. К настоящему времени библиография рецепции Солженицына на Востоке и Западе может похвастать чуть ли не целой полкой литературы, содержащей уничижительные, оскорбительные и даже грязные о нём отзывы⁸. Однако все эти изли-

яния — явления совершенно иного порядка, нежели хладнокровное утверждение в уважаемом российском журнале, гласящее, что сам антисоветизм позиции Солженицына парадоксальным образом указывает на его приверженность социалистическому реализму.

На определённом уровне такое отношение, далеко не являющееся нетипическим, можно воспринять как очередное отклонение маятника меняющейся литературной моды, не касающееся Солженицына лично. Появилось новое поколение русских писателей, не испытывающее священного трепета перед диссидентами 1960-х годов и относящееся к их героическим литературным свершениям как к естественному дополнению сталинского Большого стиля, на который диссиденты в своё время наставляли доблестные копыя, — то есть как на явление во всех отношениях давно прошедшее. Деминг Браун следующим образом суммирует черты альтернативной прозы нового поколения: «...она более занята оригинальностью угла зрения, а также свежестью и изобретательностью выражения, чем какой-либо воспитательной миссией. <...> Являясь эстетической реакцией на скованность и табу прошлого, “альтернативная” проза никаких “идеологических топоров” не оттачивает. Её авторы, по-видимому, весьма скептически относятся к любым системам мысли и веры и избегают внелитературного интеллектуального ангажемента. <...> Писатель “альтернативной” прозы более склонен к ироническому подходу и освещению окружающей жизни как очевидного абсурда»⁹.

Среди прозаиков последнего времени есть один, чья нетерпимость по отношению к солженицынскому пониманию литературы при сопоставлении этих писателей выступает особенно ярко. Это — Виктор Ерофеев, наделавший в конце 1980-х годов немало шума как своим романом «Русская красавица», так и жизнерадостно-непочтительной похоронной речью по случаю кончины советской литературы. В этой речи он не проливал особенных слёз по «социально прямолинейной литературе сопротивления в либеральной и диссидентской ипостасях»¹⁰. В закрытом обществе она являлась прискорбной необходимостью. Теперь же, однако, возникла возможность вернуться к настоящей литературе. Следующее высказывание даёт некоторое представление о размахе ерофеевской критики:

«В России литератор вообще был призван исполнять сразу несколько должностей одновременно: быть и священником, и прокурором, и социологом, и экспертом по вопросам любви и брака, и экономистом, и мистиком. Он был настолько всем, что нередко оказывался никем именно как литератор»¹¹.

Признавая только одну истину — свободу и честность писателя в творчестве, ко всем другим Ерофеев относится весьма вольно. В творчестве он прежде всего ценит игровое начало и выступает за диалогически от-

крытую литературу, склонную к порождению «полисемантической, полистилистической структуры», опираясь при этом не только на опыт русской философии начала XX века (чему Солженицын только аплодировал бы), но и на «экзистенциальный опыт мирового искусства, на философско-антропологические открытия XX века»¹² (чему Солженицын определённо аплодировать не стал бы). Для Ерофеева проблема русской литературы — это «гиперморализм, болезнь предельного морального давления на читателя»¹³, одолевавшая Достоевского и Толстого в не меньшей степени, чем русских писателей XX века.

О том, насколько далекими и антипатичными казались Солженицыну подобные настроения, можно судить по его Нобелевской лекции. Отвечая на риторический вопрос о том, должны ли художники жить для себя или у них есть долг по отношению к обществу, он писал в 1972 году:

«Для меня здесь нет спора... <...> Да русская литература десятилетия имела этот крен — не заглядываться слишком сама на себя, не порхать слишком беспечно, и я не стыжусь эту традицию продолжать по мере сил. В русской литературе издавна вроднились нам представления, что писатель может многое в своём народе — и должен»¹⁴.

В начале 1980-х годов он вступил в спор с теми, кто ратовал за плюрализм истины: «Если не существует правоты и неправоты — то какие удерживающие связи остаются на человеке? Если не существует универсальной основы, то не может быть и морали. “Плюрализм” как принцип деградирует к равнодушию, к потере всякой глубины, растекается в релятивизм, в бессмыслицу, в плюрализм заблуждений и лжей»¹⁵.

Ещё один пример из 1990-х годов подтверждает последовательность и неизменность его позиции. За год до возвращения в Россию Солженицын выразил озабоченность по поводу соблазна постмодернизма в постсоветской России.

«...Многие молодые писатели поддались теперь легче доступному пути пессимистического релятивизма: великой ложью была коммунистическая догматика, да, — но, дескать, и никаких истин вообще не существует, и не стоит труда их искать; и не стоит труда пробиваться к какому-то высшему смыслу»¹⁶.

Пропасть, разделяющая Солженицына и Ерофеева, едва ли когда-нибудь будет преодолена. Для старшего постмодернизм означает отрицание ценностей. «Игра» постмодернизма для него — бессмысленная затея. Свою новизну постмодернизм приобретает за счёт цельности культуры и духа. Его культ этической дезориентации, хотя и понятен, не становится от этого менее опасным. То, что Ерофеев считает неистовым, неумеренным морализаторством, объединяющим лишь внешне противоположные берега литературы русской и литературы советской,

Солженицын считает одинокой и жестокой борьбой, смелым и небезопасным усилием продвижения Правды перед лицом Лжи. Игнорируя последнее, мы, наверно, и в самом деле обнаружили бы преемственность эстетической мысли между «радикально-демократической» традицией России XIX века и Солженицыным или между социалистическим реализмом и им же.

«Органическая» эстетика Виссариона Белинского, возникшая ещё в 1840-х годах, стала в России магистральной доктриной литературного творчества на очень долгое время¹⁷. Искусство есть средство познания действительности. Истина, обнаруживаемая в жизни талантливыми и укоренёнными в ней художниками, раскрывается в их творениях в виде типичных и универсальных образов. Великое искусство воздействует на людей с заразной непосредственностью, которой тщетно добивался бы учёный с его гипотезами и доказательствами. И всё же истина, явленная искусством, ни в коем случае качественно не отличается от той, которая порождена научным поиском. Истина и Добро, породнённые с Красотой, отнюдь не превращаются в особую эстетическую истину и доброту. На пушкинский вопрос о том, совместны ли гений и злодейство, основное направление русской литературы даёт ответ отрицательный. Великая литература не может лгать, в то время как лживая литература как произведение искусства обречена на неудачу: аморализм и обман, лежащие в основе произведения, разрушают его живые ткани, разлагают и омертвляют образы. Искусство, обходящее Истину стороной, в лучшем случае, нездорово. На протяжении почти всей истории русской литературы Нового времени искусство для искусства считалось немногим лучше курьёза. Даже символисты, предпочитавшие подробностям реальной жизни несказанную, высшую её реальность, так или иначе, но всё же возвращались к мучительным вопросам о судьбах России и социальной роли искусства. В самом деле, несмотря на все исключения и ограничения, которые неизменно подобными обобщениями порождаются, мост между художником и социальной ответственностью оказался за последние сто пятьдесят лет в России более основательным сооружением, чем в Европе. Солженицын, судя по его высказываниям об искусстве, несмотря на все очевидные политические и религиозные различия между ним и Белинским, считает введённую им в оборот терминологию достаточно работоспособной.

В качестве эстетической теории, а не системы литературно-политического контроля социалистический реализм отличается от традиции Белинского и его продолжателей, Добролюбова и Чернышевского, только в одном, хотя главном пункте. Советские писатели познают действительность точно так же, как делали это их предшественники в XIX веке.

Но в гораздо меньшей степени они полагаются на собственную интуицию, чем на готовые, имеющиеся в их распоряжении марксистско-ленинские научные откровения. Поскольку поступательное движение Истории (со всеми диалектическими изменениями в её походке) к диктатуре пролетариата и триумфу социализма и коммунизма объективно доказуемо, советские писатели неизбежно придут к «исторически конкретному представлению действительности» в захватывающей воображение динамике её «революционного развития»¹⁸. У талантливых писателей образы останутся такими же неотразимыми, универсальными и типичными, как и прежде. Эти образы по-прежнему органично верны жизни и возникают естественно и без принуждения, потому что связь между писателем и Партией та же, как между двумя бьющимися в унисон сердцами. Как и прежде, ни одно произведение искусства, несущее в себе ложь, не может стать эстетически цельным и убедительным. Если же «партийность» и «идейность» стали бы вдруг навязываться и определяться извне, они, конечно же, привели бы нервную систему всей этой органической модели к короткому замыканию. Факт, что этот процесс протекал в литературе ещё до формального провозглашения социалистического реализма как творческого метода в 1934 году, оправдывает шуточное переопределение его Синявским — «полуклассическое полуискусство не слишком социалистического совсем не реализма»¹⁹.

Сказать, что эстетика, которой придерживается Солженицын, исторически родственна *теории*, хотя бы социалистического реализма, вряд ли будет большим открытием. Иным было бы утверждение, что его искусство практически страдает от сверхморализма, или трансцендентной идеологии, или утопического видения, несущих в себе те же пагубные последствия, что и социалистический реализм. В жизни и творчестве Солженицына присутствуют очевидные элементы, претендующие на всеохватность бытия, что не раз уже отмечали его критики. В их числе — стремление к прямому свидетельству:

«...в колонне заключённых, во мгле вечерних морозов с просвечивающими цепочками фонарей — не раз подступало нам в горло, что хотелось бы выкрикнуть на целый мир, если бы мир мог слышать кого-нибудь из нас. Тогда казалось это очень ясно: что скажет наш удачливый посланец — и как сразу отзывно откликнется мир. Отчётливо был наполнен наш кругозор и телесными предметами и душевными движениями, и в недвоящемся мире им не виделось перевеса»²⁰.

Такого рода порыв мог бы проявиться «политически» в упрощённом разоблачении, обвинении или желании отомстить. Обдуманый в более спокойных обстоятельствах, он мог бы вылиться в торжественность воспоминания или поминовения. Самое раннее доступное нам литератур-

ное произведение Солженицына, поэма, сочинённая им в уме в лагерях в конце 1940-х годов, включает следующие строки:

Любовь, и гнев, и жалобы расстрелянные их
В моей груди скрестились, чтобы высечь
Вот этой повести вместительный печальный стих,
Вот этих строк неёмких горстку тысяч²¹.

Из такого рода стремления могла бы вырасти антисоветская, антикоммунистическая телеология, предопределяющая все стороны жизни точно так же, как её социал-реалистическая противоположность. Однако в сочинениях и заявлениях Солженицына обнаруживается ещё вторая, трансцендентная телеология:

«Если, чтобы приобрести сверхъестественную силу, должно, как в сказках, как в старинных легендах, пройти через смерть, то мы можем сказать, что Россия уже прошла через смерть, и способна теперь услышать голос Бога»²².

«А истина, а правда во всём мировом течении одна – Божья, и все-то мы, кто и неосознанно, жаждем именно к ней приблизиться, прикоснуться»²³.

Таким образом, рациональным зерном «списания» Солженицына как еще одного социалистического реалиста могли бы послужить сама горячность его убеждений, уводящая его в архаическую и манерную форму реализма, а также монолитность и напыщенная монументальность, приобретаемые его художественным миром, когда под давлением контридеологического порыва и визионерского мистицизма он лишается своей сложности.

Суть советского социалистического реализма нигде не выступает так отчётливо, как в описании автором взгляда потенциально положительного героя в один из моментов, когда он проходит через ритуальные испытания инициации на пути его вступления в общество. В такие знаково-мифические ключевые моменты ему открывается высшая истина. Взгляд героя становится спокойным, неотрывно направленным на далекую точку вверх и за его собеседниками, речь становится размеренной и весомой. Так в заключительных строках романа Леонова о пятилетке «Соть» (1930) его герой Увадьев смотрит поверх стройки: «Колочим бесстрастным взглядом уставясь в мартовскую мглу, может быть, видел он города, которым предстояло возникнуть на безумных этих пространствах, и в них цветочный ветер играет локонами девочки с знакомым лицом...»²⁴

В получившем Сталинскую премию романе «Семья Журбиных» (1950) потомственного пролетария Василия уговаривают взять на себя руководство рабочим клубом.

«Василий Матвеевич стоял вполоборота к Вениамину Семёновичу, почти спиной к нему. Зубы стиснул, глаза сузил, смотрел в одну точку»²⁵.

Он сбрасывает с плеч десятки лет и видит себя молодым революционером, вспоминает героизм и жертвы, отданные за такой прекрасный рабочий клуб, и принимает решение: под его руководством кровь и лишения Революции не будут забыты. Ещё более показателен эпизод из книги Островского «Как закалялась сталь», классического романа социалистического реализма (1932–1934). Командир полка красной кавалерии, в которой служит герой романа Павел Корчагин, приказывает своим людям, несмотря на жестокое обращение поляков с пленными русскими, не трогать польских военнопленных:

«Павел услышал твёрдые, сухие слова, произнесённые командком как бы про себя: “За жестокое отношение к безоружным пленным будем расстреливать”».

Эта торжественность переключает раздражённого Павла в сверхличностный режим:

«...отъезжая от ворот, Павел вспомнил последние слова приказа Реввоенсовета... “Рабоче-крестьянская страна любит свою Красную Армию. <...> Она требует, чтобы на знамени ее не было ни одного пятна”.

“Ни одного пятна”, — шепчут губы Павла»²⁶.

Нарративное настоящее мифологизируется. Важно не то, что происходит здесь и сейчас, и не собственные слова Павла или его командира, но знамя, лозунг, приказ и за ними промежуточное и всё же неотразимое Слово Ленина. Очевидный субъективизм взгляда и шёпота свидетельствует, что они в гораздо большей степени момент причастия, чем общения.

Когда речь заходит о полном значительности взгляде самого Сталина, результаты могут быть ещё более впечатляющими: «И прямо взглянув в глаза Воропаеву, как-то сверкнул лицом, точно по лицу его промчался луч солнца»^{*)} ²⁷. У Семёна Бабаевского взгляд Сталина внушает даже благоговение. Сергей, герой романа Бабаевского «Кавалер золотой звезды» (1948), — командир танка, принимающего участие в Параде Победы на Красной площади. Перед ним возглавляющий их бронированную колонну генерал стоит в своей башне под знаменем Ленина, в то время как танки проходят мимо Мавзолея, где над останками Ленина Сталин ждёт, чтобы принять парад. Но внутри сергеевского танка схематическое уступает место чувственному. Одна мысль о том, что он увидит своего любимого Вождя, заставляет сердце Сергея биться чаще, а его тело как бы сливается в одно целое с металлом танка. Наконец он проезжает мимо Мавзолея,

^{*)} За это произведение автору присуждена Сталинская премия первой степени за 1947 год.

танковый перископ более на него не направлен, а крышка люка плотно закрыта. Но оплодотворяющий взгляд Сталина, человека из стали, проникает сквозь корпус танка, ставшего одним целым с самим Сергеем: «Когда он подумал, что вот еще минута — и он увидит Сталина, тело его точно слилось с машиной, сердце забилось учащённо»^{*)} 28. На следующий день Генерал-под-знаменем-Ленина благословляет (в буквальном смысле) назначение Сергея на пост председателя райисполкома, но даже эта высокая честь не может сравниться для него с обжигающим, мистическим, окулярно-эротическим эпизодом предыдущего дня. Держа в уме этот выразительнейший образчик социалистического реализма и его стереотипы, обратимся к Солженицыну, и в особенности к тем его крупным прозаическим сочинениям, которые Хазанов отнёс к разряду произведений социалистического реализма.

Прототипом произведения социалистического реализма является линейное «эпическое» повествование, направляемое всезнающим повествователем, отвечающим за воспроизведение *heile Welt** идеализированного коммунизма. Предпочтительной формой такого воспроизведения был *Bildungsroman*** , в котором положительный герой в микрокосме колхоза или завода борется со своими антагонистами и стихиями и проходит ритуалы инициации и вступления в общество при поддержке воспитателей-наставников (которые «видели Ленина» или наделены каким-нибудь другим равноценным мандатом от центра) и представителей масс, прежде чем возвыситься до большей сознательности, установить контакт с мистическим коллективным знанием, воплощённым в Партии, и причаститься сияющему видению обетованной страны²⁹. Чистые и спокойные взгляды, о которых мы говорили выше, — лишь одно из «символических» средств, цементирующих эту модель.

Просматривая произведения Солженицына, мы могли бы отыскать в них моменты, сходные с вышеописанными. Так, например, в романе «В круге первом» Нержин получает совет от одного из своих воспитателей-наставников, Сологодина, относительно преодоления трудностей жизни и морального удовлетворения, получаемого от достижения цели напекор максимальному внешнему давлению. По мере того как Сологдин говорит, его лицо освещается утренним солнцем: «Словно розовая заря промелькнула по разрумяненному лицу Александра Невского...»³⁰ «Хорошо!» — прошептал Нержин», в то время как Сологдин продолжает ему

^{*)} За это произведение автору присуждена Сталинская премия первой степени из 1948 год.

* *Heile Welt* — зд.: цельный мир; тж. идеальный, согласный мир (нем.).

** *Bildungsroman* — роман воспитания (нем.).

советовать³¹. Это сочетание торжественности, телеологической вовлечённости и агиографической и небесной метафоры звучит знакомо. Конечно, участники разговора являются лишёнными гражданских прав экаками, никакая политическая победа их не манит, а их цель — всего лишь сохранение моральной честности и стремление к самосовершенствованию. В идеологическом плане все эти содержательные факторы уводят роман «В круге первом» и все остальные произведения Солженицына далеко от социалистического реализма. Истина, которую Солженицын «познаёт» через своё искусство, вряд ли пришлась бы по вкусу идеологам, отвергающим абсолютные моральные критерии как заблуждения «абстрактного» и по сути буржуазного гуманизма. И всё же эта когда-то спорная злободневность попытки Солженицына восстановить вечные моральные и духовные ценности в атмосфере сталинистской и постсталинистской эпохи ныне с неизбежностью поблекла, и приведённый выше короткий эпизод из романа «В круге первом» косвенно указывает на потенциальную опасность воспроизведения системы приёмов, положений и содержательных элементов из презираемой автором литературы.

Продолжая ту же линию анализа, обратимся к другому персонажу романа — воспитателю-наставнику, заключённому художнику Кондрашёву-Иванову, в студии у которого Нержин отдыхает в минуту усталости. В более бодром состоянии Нержину не пришла бы на ум коммунистическая максима «бытие определяет сознание», но в этой сцене он одолевает сомнениями. Чем и вызывает со стороны старого художника страстную защиту первичности сознания, понимаемого как духовный дар. Позицию художника молчаливо поддерживают окружающие его холсты. Одна из картин особенно подходит к теме их разговора. На ней изображена непокорная девушка из химической части сразу после немецкого вторжения, её защитный костюм напоминает броню Жанны д'Арк. Повествователь обращает наше внимание на тот факт, что на первый взгляд её изображение неотличимо от правозверных образов неукротимого сопротивления врагу, но что-то в ней «переходило за край, показывало что-то уже неуправляемое»³². Картину никто не взял. Подрывная тенденция под условными героико-мифологическими внешними атрибутами социалистического реализма подразумевается и в других картинах. Одинокий дуб цепляется над пропастью за обрыв скалы, его узловатые корни обнажены, его поддерживает в неустанной борьбе какая-то непостижимая сила — этически это «абстрактное» изображение³³. Даже менее драматичные по характеру пейзажи художника всё же напоминают о более грубой, более жизнестойкой русской природе, чем скромные пейзажи Левитана. Но картина Кондрашёва-Иванова, с помощью которой тот в последний раз пытается поднять настроение Нержина, тематически не связана ни с русской историей, ни с особыми качества-

ми русского характера. На ней изображён Парцифаль, ослеплённый видением Абсолюта, и, хотя это — только этюд, он, по-видимому, ослепляет своим великолепием даже своего создателя:

«... [Кондрашён-Иванов] поднял вывернутую руку к глазам, как бы заслоняясь от света, идущего *оттуда*. <...>

Растерянный, изумлённый, он [Парцифаль] смотрел туда, перед нами вдаль, где на всё верхнее пространство неба разлилось оранжево-золотистое сияние, исходящее то ли от Солнца, то ли от чего-то ещё чище Солнца, скрытого от нас за замком. Вырастая из уступчатой горы, сам в уступах и башенках... не чётко-реальный, но как бы сотканный из облаков, чуть кольшистый, смутный и всё же угадываемый в подробностях нездешнего совершенства, — стоял в ореоле невидимого сверх-Солнца сизый замок святого Грааля»³⁴.

Подобные аллегорические тенденции пронизывают весь роман «В круге первом». Полковник Яконов докладывает своему начальству то, что начальство желает слышать, пока пузырь не лопается. Его ждёт личная катастрофа. Он стоит на горе над Москвой в разорённой церкви с немой колокольной — на том самом месте, где Агния, его невеста, предупредила его об опасности быть затянутым в карьеру и стать глухим к звону колоколов («Вот колокол отзвонил, звуки певучие улетели — и уж их не вернуть, а в них вся музыка. Понимаешь?...»³⁵). Падение Яконова ускорено искренним откровением беспомощного заключённого Бобынина, сказавшего могущественному министру госбезопасности Абакумову: «... человек, у которого вы отобрали в сё, — уже неподвластен вам, он снова свободен»³⁶. Самая постоянная структура романа «В круге первом» — это его парадоксальная топография, в которой круги тесного заключения являются интеллектуально и духовно самыми свободными, в то время как каждая мысль якобы наслаждающихся жизнью «на свободе» (не исключая и высохшего, страдающего клаустрофобией Сталина) ограничена крутой дугой страха. Сама угрюмая тюрьма Марфино становится зачарованным замком или «ковчегом», как названа одна из глав книги, который сорвался с якоря и свободно плывёт, неся на себе новоявленных розенкрейцеров через ночное небо над сталинской Москвой.

Хотя роман «В круге первом» имеет вторую краткую концовку — в девятости слов, сардонически комментирующих легковерие западного корреспондента, — аллегорические его нити сплетаются в финальной сцене отъезда Нержина из привилегированной спецтюрьмы; он направлен в лагерь, где ему, так и не сломленному, вряд ли удастся выжить:

«Да, их ожидала тайга и тундра, полюс холода Оймякон и медные копи Джезказгана. Их ожидала опять кирка и тачка, голодная пайка сырого хлеба, больница, смерть. Их ожидало только худшее.

Но в душах их был мир с самими собой.

Ими владело бесстрашие людей, утеравших всё до конца, — бесстрашие, достающееся трудно, но прочно»³⁷.

Это — не воспроизведение мыслей заключённых. Риторическое «да», анафорическое «ожидание», мощно звучащее противопоставление будущих несчастий и внутреннего спокойствия, эмфатическое расположение наречия «прочно» — всё это создаёт впечатление повествовательной определённости и окончательности. Поражение в мире материального преодолевается торжеством духа. Так ли уж всё это отличается от «оптимистических трагедий» социалистического реализма, в котором неизбежность наступления коммунизма побеждает неудачи и смерть в настоящем? В конце концов, «основополагающее произведение» социалистического реализма, роман Горького «Мать» (1906), заканчивается тем, что его героиня, символическая мать Революции, в приступе удушья, забитая до потери сознания, всё же кричит: «Душу воскрешую — не убьют!»³⁸

Всё это даёт возможность предполагать, что вопрос, обозначенный в названии моей статьи, можно было бы рассматривать также на материале других резонансных и значимых моментов повести «Раковый корпус», или рассказа «Матрёнин двор», или элементов рассказа «Для пользы дела»³⁹), который приводили в пример как самый «соцреалистический» из всех произведений Солженицына³⁹. На самом деле попытки сопоставить типичные черты прозы Солженицына с моей более ранней эскизной схемой соцреалистического романа сразу же встречаются с осложнениями, поскольку лучшие произведения этого писателя отмечены энергетикой совсем иного порядка.

Вот уже несколько десятилетий ключевым понятием в эссе и речах Солженицына является «самоограничение»⁴⁰. Не в последнюю очередь оно может привести нас к правильному пониманию отношения писателя к своему творчеству:

«...закрытое помещение — это скорей след моей биографии. Я большую часть своей жизни провёл в закрытых помещениях. А это уплотнение, нет, оно не случайно. <...> Я считаю первой характеристикой всякого литературного произведения — его плотность...»⁴¹

Даже в чисто механистическом смысле такое уплотнение способствовало предотвращению взрыва собранного материала и последующего его рассеяния. Одним из последствий такого уплотнения явилось ограничение, которое Солженицын накладывает на место и, главное, время действия в своих произведениях — Ивану Денисовичу отводится всего один день, менее четырёх дней занимает повествование романа «В круге первом», да и «Раковый корпус» разделён на две части только для создания

³⁹ Солженицын признавал, что в этом рассказе «начинал сползать со своей позиции» (см.: *Бодался телёнок с дубом*. С. 88).

достоверности в описании болезни и её развития и не теряет при этом единства времени. Основа «узлового» построения «Красного Колеса», при котором более тысячи страниц отводится на описание событий, произошедших за несколько недель, просматривается в ранней лагерной поэме Солженицына, строфа из которой процитирована выше. В ней судьбы казнённых товарищей описаны как сходящиеся и пересекающиеся в груди поэта; они обретают своё пространство в жёстких и тесных рамках его мнемонического стиха. Писатель впоследствии повторил, что его интересует не создание мимесиса всего мира, а поиски того исторического момента, в котором пересекается множество «мировых плоскостей»⁴². Таким образом создаётся эффект не магистрального линейного движения, но структуры параллельных или накладывающихся друг на друга эпизодов и событий⁴³. Линейное повествование нарушается формой своеобразной «полифонии», которая устраняет доминанту одного героя:

«А как я понимаю полифонизм? Каждое лицо становится главным действующим лицом, когда действие касается именно его. Тогда автор ответствен сразу пусть даже за тридцать пять героев. Он никому не даёт предпочтения. Каждое созданное им лицо он должен понять и обосновать его действия. Однако ему нельзя терять почву под ногами»⁴⁴.

Эта «почва под ногами» в конечном счёте сообщает миру Солженицына, по термину Бахтина, такую же гомофонию, как у Толстого, его блуждающая точка зрения и в особенности проникновение в образ, обеспечиваемое несобственно-прямой речью или, реже, косвенно-прямой речью и родственными им смешанными формами повествования, даёт писателю возможность избежать резкости одноголосья. Элементы или эпизоды линейного *Bildungsroman* сохраняются: Нержин остаётся главным героем романа «В круге первом», а Костоготов — «Ракового корпуса», они, по видимому, одерживают свою победу в поражении, однако потенциальная тирания «положительного героя» у них ослаблена^{*)}, и самые значимые моменты текста возникают как следствие повышенной плотности опыта, а не как верстовые столбы на хорошо уезженной торной дороге.

В основе романа «В круге первом» лежит текст, созданный в середине 1950-х годов без перспективы его публикации, в обстановке, далёкой от тогдашней литературно-политической жизни столицы. «Раковый корпус», напротив, был начат в 1960-е, уже после того как «Один день Ивана Денисо-

^{*)} Положительный герой «полностью политизирован, его нужды и устремления определены его политической принадлежностью. Хотя он должен отзывать с внутренним энтузиазмом на грандиозные общественные цели, реальная позиция суждения в этих вопросах находится вне его сознания. Он, так сказать, выносит решения, но не делает выбора» (*Matthewson R. The positive hero in Russian literature. 2nd ed. Stanford: Stanford univ. press, 1975. P. 251*).

вича» принёс Солженицыну широкую славу. Действие повести происходит в первые послесталинские годы, и новости о политических изменениях доходят до палат ракового диспансера каждый день. Таким образом, сравнение повести с другими произведениями хрущёвской «оттепели» напрашивается само собой. Пациенты палаты читают одно из наиболее прославленных эссе первых послесталинских лет — «Об искренности в литературе» (1953) Владимира Померанцева. Никто не собирается обвинять Солженицына в подражании Бабаевскому в этой книге, но нельзя ли и ему предъявить то же самое обвинение, что и авторам произведений «оттепели», — в использовании стереотипов, а также плюсов и минусов высокого соцреализма, нисколько не отменяющих ту мертвящую предсказуемость, которая лежит в их основе? В конце «Оттепели» Эренбурга (1953) перековавшийся литературный подёнщик и социалистический реалист Володя Пухов резвится в замёрзших лужах, ломая лёд сталинизма:

«А высокое солнце весны пригревает и Володю, и Танечку, и влюблённых на мокрой скамейке, и чёрную лужайку, и весь иззябший за зиму мир»⁴⁵.

Новым клише правоверных авторов становится утверждение, что Сталин не доверял народу и что теперь надобен новый стиль руководства. Вот почему нагибинский директор дома отдыха в рассказе «Свет в окне» чувствует, «что в отношениях между людьми всё больше укрепляется дух взаимопонимания и доверия», побуждающий его «от души стараться сделать жизнь отдыхающих лучше, сытнее, спокойнее и веселее». В последних строчках рассказа Нагибина представители народа, возглавляющие движение к переменам, проходят мимо директора «со спокойным и строгим достоинством», с теми «суровыми, почти торжественными лицами»⁴⁶, которые знакомы нам издавна. В другом произведении той же литературной страды скучное и механистическое партийное собрание к всеобщему облегчению заканчивается, поскольку молодое поколение за дверью требует, чтобы их пустили в колхозный клуб:

«В избу ворвался прохладный воздух с улицы. Огонёк в лампе ожил, задвигались табуретки. Открыли окно. <...> Включённый приемник неожиданно заговорил громко и чисто. Передавались материалы о подготовке к двадцатому партийному съезду. <...> “Теперь что двадцатый съезд скажет!” — то и дело повторяли они. И снова это были чистые, сердечные, прямые люди, люди, а не рычаги»⁴⁷.

Конечно, Яшин и Нагибин писали уже *после* Съезда и были в достаточной мере уверены, что их исторически-конкретное описание действительности передает соответствующую динамику жизни «в её революционном развитии».

В солженицынском «Раковом корпусе» телеологическая структура достаточно прозрачна. Цель её — не больше и не меньше как поиски смысла

жизни. В повести даже наступает момент, когда нам кажется, что мы его обнаруживаем:

«В такие минуты весь смысл существования... представлялся ему... в том, насколько удавалось им сохранить неомутнённым, непродрогнувшим, неискажённым — изображение вечности, зароненное каждому.

Как серебряный месяц в спокойном пруду»⁴⁸.

Хотя понимание смысла жизни посещает не «положительного героя» Костоглотова, а доктора Орещенкова в момент, когда его собственная жизнь подходит к концу, и Орещенков не делится им ни с кем другим. Его ответ на вопрос жизни — один из десятка, предлагаемых в повести, где он заявлен как тема, когда книжка с рассказом Толстого «Чем люди живы» попадает к пациентам палаты. Многие явные и неявные ответы на него не представлены в повести как равноценные, а большая их часть неудовлетворительна или саморазоблачительна. Ответ самого Толстого: смысл жизни — в христианской любви к ближнему — сопоставлен с ответом Русанова не в пользу этого ортодоксального сталиниста, хотя и ответ Толстого полной победы не одерживает. Колебания Костоглотова между женскими воплощениями Жизни (Зоя) и Духа (Вега) и его опыт в первый и последний «дни творения», как названы две финальные главы повести, тоже могут показаться в пересказе безыскусственно схематичными. Однако полный текст этих глав менее прозрачен. Образ рыскающего желтоглазого сибирского тигра из ташкентского зоопарка — это весьма недвусмысленно нарисованный портрет Сталина, однако мотив иррационального зла, проявившегося в акте ослепления макаки-резуса «просто так», не ограничивается гладкими рамками политической аллегии. Мёртвая рука сталинизма может оказаться бессильной в политическом макрокосме, но вот обезьянка навсегда останется слепой, да и изменения в жизни Костоглотова наступили для него слишком поздно. Он отправляется обратно в место своей ссылки, отдалённую казахскую деревню, в лучшем случае частично вылеченным, но, возможно, сделавшись импотентом. В момент, когда поезд увозит его, так и не посетившего ни Зою, ни Вегу, Костоглотов чувствует в груди боль, и последнее, что мы в повести видим, это его сапоги, побалтывающиеся над проходом носками вниз, «как мёртвые»⁴⁹. В этом месте повести трагедия преодолевает схематичность, в том числе и трансцендентную схему⁵⁰). Образ отражённой в спо-

⁴⁹ Сравнимый с этим момент наступает и в романе «В круге первом», когда Нержин осознаёт, что, даже если он выживет, он не сможет вернуться из лагерей прежним: «За четырнадцать лет фронта и потом тюрьмы ни единой клеточки тела, может быть, не останется той, что была», и его жена увидит, что «её первого и единственного, которого она четырнадцать лет ожидала, замкнувшись, — того человека уже нет» (*В круге первом*. С. 267).

койном пруду луны, которую увидел старый доктор, — это не видение блестящего будущего, к которому приближает нас диалектика истории, а вневременный и недостижимый идеал.

Комментаторы, видящие в Солженицыне лишь продукт официально признанной литературы его времени, по-видимому, фиксируют его фигуру только в статической позе. Исключением в данном случае являются Вайль и Генис: «...хотя современники не замечали, Солженицын отчаянно бился в стилевых и жанровых поисках... <...> Осознавая в себе склонность к проповеди, Солженицын всеми силами старался избежать прямого слова, которое уводит от художественности»⁵⁰.

Кроме уже приведённых примеров, радикальное сокращение Солженицыным рассказа «Для пользы дела» в двух следующих друг за другом изданиях служит свидетельством предпринятой им серии попыток снизить высокопарность голоса повествователя⁵¹. Эксперименты в области несобственно-прямой речи и склонность присоединяться к диалогу неидентифицированных лиц в рассказе или в отдельной главе указывают на движение в том же направлении. Хотя самой яркой попыткой укрощения автором своей собственной риторики остаётся рассказ «Один день Ивана Денисовича».

Автором его движет не самоуверенность очевидца, а хорошо им осознаваемый парадокс. Солженицын с готовностью признаёт, что не испытал всего худшего, что мог предложить ему мир ГУЛАГа. Тем не менее его искреннее стремление показать всю несправедливость «истребительно-трудовых лагерей» и идеологии, которая произвела их на свет, не подлежит сомнению. Более спорным является его же собственное утверждение, по-видимому высказанное сквозь зубы, что заключение может возвышать человека или даже стать для него «благословением». Найти и взять на прицел противника — «их, других» — соблазн любой идеологии, хотя самая ожесточённая борьба происходит в человеческом сердце. Лагеря устраняют отвлекающие моменты и ставят человека перед вопросами морали с такой силой, какая за пределами колючей проволоки невозможна. Граница между добром и злом постоянно мерцает внутри любого из нас, а совесть не покидает каждого даже на пороге небытия. Защита подобной позиции от контрдоказательств Варлама Шаламова, старшего по лагерному опыту современника Солженицына и автора «Кольмских рассказов», представляющего лагерь как безысходное зло, даётся бывшему эзку нелегко. И всё же Солженицын остаётся верен своему убеждению, наложившему отпечаток на все его творчество — художественное и публицистическое. В «Архипелаге ГУЛАГ» описывается момент, когда автору слышится голос мёртвых ГУЛАГа, предупреждающих его против воспарения над слишком осязательным злом,

которое они пережили, или погружения в своего рода мистический квинтэссенцизм.

«Я — достаточно там посидел, я душу там взрастил и говорю непреклонно: — Благословение тебе, тюрьма, что ты была в моей жизни!

(А из могил мне отвечают: — Хорошо тебе говорить, когда ты жив остался!)»⁵²

Рассматривая движущие силы повествования в «Одном дне Ивана Денисовича», стоит помнить как об этом противоречии, так и об осознании его Солженицыным. Потому что в этом произведении, как ни в одном другом, ему удалась такая нарративно-композиционная стратегия, которая одновременно сдерживает и порыв разоблачения-свидетельства, с одной стороны, и желание придать своему повествованию абстрактно-символическую обобщённую форму, с другой. Ни одно из этих начал не отменено, результатом чего явилась сжатость самого благотворного рода. Стоит отметить, что нельзя приписывать документально верное и лаконичное описание в целом удачного, по крайней мере по стандартам лагерной системы, дня, некому раннему Солженицыну, который якобы позднее впал в излишнюю описательность. В самом деле, к тому времени, когда он в 1959 году сел за написание «Одного дня Ивана Денисовича», им были уже созданы тысячи строк повествовательной поэмы о лагерях и три пьесы, несколько версий романа «В круге первом» и первые наброски «Архипелага ГУЛАГ». Что ещё более показательно, тем же летом 1959 года он написал литературный сценарий к фильму^{CLXIX}, основанный, как и рассказ об Иване Денисовиче, на опыте пребывания в Экибастузском лагере начала 1950-х годов, но в другом отношении весьма от него далёкий. Сценарий фильма «Знают истину танки» показывает, как атмосфера подавления воли заключённых, родственная той, что была описана в рассказе, взорвалась лагерным восстанием, кроваво подавленным бронетанковыми войсками. В киносценарии приведён не только сенсационный и достоверный жизненный материал, но, более того, чётко представлена интеллектуальная и историческая перспектива. Изобразительные средства вплоть до музыкального сопровождения и драматических эффектов работы с камерой, как представляется, также не имеют ничего общего с принципом сдержанности, воплощённом в «Одном дне Ивана Денисовича».

В этом рассказе Солженицын поставил перед собой очень специфическую задачу. Голос повествователя в нём очень близок перспективе взгляда на вещи со стороны обычного, далёкого от интеллектуализма, «негероического» ээка, проживающего свой «обычный» лагерный день. Тем самым автор в беспрецедентной степени затруднил для себя любого рода

обличительность и мифотворчество. Сдержанная сила заземлённой хроники одного дня с его долгим инвентарным списком лагерных вещей и явлений не раз уже подтверждалась с тех пор, как рассказ впервые был опубликован в 1962 году. Читателю самому приходится восстанавливать до верных пропорций то упрощённо-заниженное банальное зло, которое переживает в этот день Иван Денисович. Клаустрофобный мир лагеря, казалось бы, не даёт места для исполнения возвышенных гимнов неукротимости человеческого духа. И все же, как рассказанный ужас Усть-Ижмы набрасывает свою тень на повествовательное настоящее, так и весь сам экономный текст стонет под нагрузкой своей собственной сдержанности. Эмблематическое и символическое не могут быть изгнаны из него вовсе. В рассказе намечены значимые пространственные структуры, и указания на положение солнца и звезд звучат явным аккомпанементом. Спор об Эйзенштейне, подслушанный не понимающим его Иваном Денисовичем, на миг расширяет перспективу и даже вызывает тень Пушкина. Скромная алюминиевая ложка становится лейтмотивом, резонанс которого героем не осознаётся. Эти и подобные стилистические черты рассказа модифицируют первоначальное впечатление сжатого, псевдодокументального текста. В нём есть даже один отрывок, который напоминает моменты символического соцреалистического причастия. За ужином Иван Денисович сидит напротив Ю-81, заключённого, о котором он только слышал:

«Теперь рассмотрел его Шухов вблизи. ...Его спина отменна была прямизною, и за столом казалось, будто он еще сверх скамейки под себя что подложил. <...> Глаза старика не юрили вслед всему, что делалось в столовой, а поверх Шухова невидяще упёрлись в своё. <...> Лицо его все вымотано было, но не до слабости фитиля-инвалида, а до камня тёса-ного, тёмного»⁵³.

Окаменелый старик-заключённый мрачно погружён в дело сохранения доли моральной чистоты в мире, в лучшем случае относящемся к его уничтожению безразлично. Более широкий контекст подтверждает наше впечатление — неуступчивость старика имеет абсолютную ценность, в его взгляде что-то различается, хотя что — этого повествователь облечь в слова даже не пытается. Впрочем, у Шухова и нет времени наблюдать, и скоро он снова погружается в свои земные заботы. Теряет ли Солженицын в подобных отрывках свою бдительность или нет, но моменты эпифании всё же проникают в текст, хотя и испытывают при этом немалое сопротивление. Знаменитый эпизод кладки шлакоблочной стены можно уподоблять трафаретным сценам социалистического соревнования и подъёма в традиционном «производственном романе», только полностью игнорируя определённое нами выше напряжение. Шухов знает, что тяжёлая работа убивает. Его нет

нужды убеждать, что усилия заключённого служат только к выгоде его притеснителей: ведь совсем недавно шуховский талант каменщика уже был использован при возведении лагерной тюрьмы!⁵⁴ CLXX Его не увлекает и мысль о солидарности: в конце концов, худшие враги ээка — другие ээки. И Шухов достаточно пожил на свете, чтобы понимать: работа, которую он делает, значит невообразимо меньше, чем статистика, выводимая при помощи подкупа и обмана. Он хорошо знает, что неукротимый Ю-81, который позже в тот же день в столовой поразит его своим поведением, был поставлен на работу в самом холодном и продуваемом месте именно из-за него, Ивана Денисовича. Его рабочую бригаду первоначально направляли на работу как раз там, и он был в восторге, когда благодаря ловкой взятке работать туда послали другую бригаду. Тем не менее, по-своему сознавая нелепость и иронию своего положения, Иван Денисович рискует наказанием и отступает назад, чтобы полюбоваться тем, что он сделал. И многих читателей эта сцена полностью убеждает.

Для Виктора Ерофеева, однако, все эти тонкости значения не имеют. Прославляя Ивана Денисовича как гуманистический символ, Солженицын становится рабом гуманистического пафоса, не менее устаревшего, чем сам социалистический реализм, и даже комичного. В противоположность Солженицыну Ерофеев превозносит Варлама Шаламова, его лагерные рассказы, как он считает, служат современной метафорой зла и слабости человека⁵⁵. В наше пьянящее интертекстуальное время желание уравновесить вчерашние антитезисы кажется поистине неодолимым. И если рассказы Шаламова 1960-х годов^{CLXXI} Ерофеев использовал в качестве дубинки против «анти-социалистического социалистическо-реалистического» Солженицына, то другой иконоборец, Дмитрий Бак, провозгласил, что нечего выбирать между Шаламовым и Солженицыным: они оба открыли Америку и далеки от настоящей литературы. Только теперь, по его мнению, с появлением Евгения Фёдорова, лагерная тема нашла своё настоящее литературное воплощение⁵⁶.

В другом случае Борис Гройс, оценив должным образом архаические и утопические тенденции «деревенской прозы», на которую Солженицын возлагает свои надежды, посчитал её законной наследницей социалистического реализма и естественной противницей постмодернистского эксперимента, а Рауль Эшельман уже сделал первую попытку объявить деревенскую прозу, включив в неё «Матрёнин двор» Солженицына, порождением постмодернизма⁵⁷. Вспомнив о том, что «Русская красавица» самого Ерофеева была названа одним рецензентом «смесью постмодернизма и соцреализма»⁵⁸, мы вполне поймём Солженицына, поставшего современный литературный процесс в России несколько головокружительным.

Его собственные взгляды остались неизменными. Всё живое в русской литературе было чуждым коммунистическому эксперименту, и попытки «объявить этот обречённый на умирание, сервильный социалистический реализм органическим продолжением нашей полнокровной русской литературы» являются позорной причудой. Конечно, литература не может жить без новаторства и эксперимента, но (и здесь Солженицын сходится с Гройсом) дорогу для советского тоталитаризма вымостил как раз разнузданный авангардизм начала XX века. Если объявлять мир «текстом», тогда нужно считать его уже написанным с позиций определённых и абсолютных ценностей, и он не может служить *tabula rasa** в руках эксцентрического постмодернизма. Настоящее, как надеется Солженицын, является всего только временным затишьем, периодом восстановления сил, после которого мы снова почувствуем «оживающее дыхание русской литературы»⁵⁹.

Внутренняя согласованность художественного мира Солженицына, героический размах его личности, его моральный авторитет — всё это представляет собой заманчиво широкую цель для тех, кто, работая локтями, отвоёвывает себе место в литературной жизни посткоммунистической России. С другой стороны, Солженицын слишком неуживчивая фигура, чтобы охотно подчиняться ритмам, задаваемым любыми историко-литературными императивами. В радиоинтервью 1979 года он говорил: «...Никакого “авангардизма” не существует, это придумка пустых людей. Надо чувствовать родной язык, родную почву, родную историю...»⁶⁰

На обратном взмахе литературного маятника семидесятилетний Солженицын при жизни, по-видимому, уже вряд ли стяжает лавры. В то же время его готовность годами терпеть и даже провоцировать свою непопулярность делают ему честь, которой не могут не отдавать должного даже его противники. С первой же публикации в 1962 году он стал как на Востоке, так и на Западе пробным камнем, лакмусовой бумагой, творческим раздражителем. Наверное, он оказался в некотором замешательстве, когда обнаружил, что на его же собственной родине его клеймят как социалистического реалиста. И всё же в самом его немодном отказе от релятивизма и в неувядающей способности вызывать споры заключена глубокая правда. Александр Генис хорошо выразил это:

«Мне кажется, что это по-своему мужественная и достойная роль — быть одним из последних жрецов Аполлона в пустеющем храме абсолютной истины»⁶¹.

Авторизованный перевод с английского Б.А. Ерхова

* *Tabula rasa* — чистая (букв.: выскобленная) доска (*лат.*), т. е. табличка или доска, на которой ещё ничего не написано и можно писать всё, что угодно.

¹ Сарнов Б., Хазанов Б. Есть ли будущее у русской литературы? // Вопр. лит. 1995. № 3. С. 108.

² *Бодался телёнок с дубом*. С. 14–15.

³ Ответное слово на присуждение литературной награды Американского Национального Клуба Искусств (19 января 1993) // *Публицистика*. Т. 3. С. 385.

⁴ См.: *Силин В.* «Век этот мы прожили неудачно. Надо признать со смирением» // Коммуна. Воронеж, 1994. 12 окт. С. 5.

⁵ См.: *В кругу первом*. С. 80.

⁶ См.: *Амелин Г.* Жить не по Солженицыну: Стихийное творение в прозе // Независимая газ. 1994. 27 апр. С. 8.

⁷ См.: *Лобанов М.* Русские обновленцы // Молодая гвардия. 1994. № 4. С. 81–82.

⁸ Вот несколько примеров, характеризующих диапазон выпадов против Солженицына: *Ржезач Т.* Спираль измены Солженицына. М.: Прогресс, 1978; *Климов Г.* Герой 3-й эмиграции: Солженицын. Второй мессия – Христос или антихрист? Второе пришествие // Климов Г. Дело № 69 о псих-войне, дурдомах, 3-й эмиграции и нечистых силах. Woodbridge; N.Y.: Slavia, 1974. С. 65–81; *Dawson J.* Asshole of the month // *Hustler*. Beverly Hills, CA, 1978. Oct. P. 15; *Thürk H.* Der Gaukler. Berlin: Das Neue Berlin, 1979 (лишь слегка завуалированная двухтомная беллетризация карьеры Солженицына как «дегенеративного псевдо-диссидента»); *Flegon A.A.* A. Solzhenitsyn: Myth and reality. L.: Flegon press, 1986 (сокращённая версия двухтомной мешанины из фактов, фантазий и непристойностей, сочинённых автором); *Вокруг Солженицына*. L.: Flegon press, 1981.

⁹ *Brown D.* The last years of Soviet Russian literature: Prose fiction 1975–1991. Cambridge: Cambridge univ. press, 1993. P. 147–148.

¹⁰ *Ерофеев В.* Поминки по советской литературе // Лит. газ. 1990. 4 июля. С. 8.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ Нобелевская лекция // *Публицистика*. Т. 1. С. 17.

¹⁵ Наши плюралисты // Там же. С. 408.

¹⁶ Ответное слово... С. 386.

¹⁷ См., напр.: *Terras V.* Belinskij and Russian literary criticism: The heritage of organic aesthetics. Madison: Univ. of Wisconsin press, 1974.

¹⁸ Приводимые формулировки взяты из устава Союза советских писателей. См.: Первый всесоюзный съезд советских писателей: 1934: Стенографический отчёт. М.: Худож. лит., 1934. Прилож. VIII. С. 713. [Репр. изд.: М: Сов. писатель, 1990.]

В интервью П. Личко^{CLXXII} идею, что «следует писать, приукрашивая, о том, что будет завтра», Солженицын отверг, назвав такую литературу «косметикой» («Один день у Александра Исаевича Солженицына»: Интервью словацкого журналиста П. Личко / [Пер. со словац.] // Посев, Frankfurt a/M, 1967. 23 июня. № 25 (1100). С. 4). На англ. яз. см. это интервью в сборнике: *Solzhenitsyn: A documentary record* / Ed. L. Labedz. Harmondsworth: Penguin, 1974. P. 42.

- ¹⁹ *Синяевский А.Д.* Что такое социалистический реализм // Цена метафоры, или Преступление и наказание Синяевского и Даниэля / Сост. Е.М. Великанова. М.: Книга, 1989. С. 457.
- ²⁰ Нобелевская лекция. С. 11.
- ²¹ *Солженицын А.И.* Дороженька. М.: Вагриус, 2004. С. 122.
- ²² Conversation with Solzhenitsyn: An interview with J. Sapiets of the BBC in Zurich, 17 Nov. 1974 // Encounter. L., 1975. Vol. 44. №. 3 (March). P. 72.
- ²³ *Солженицын А.* Наши плюралисты. С. 408.
- ²⁴ *Леонов Л.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Гослитиздат, 1953. Т. 2: Соть: Роман; Саранча: Повесть. С. 299.
- ²⁵ *Кочетов В.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1987. С. Т. 2. С. 203. (Курсив мой. — М.Н.).
- ²⁶ *Островский Н.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Мол. гвардия, 1989. Т. 1. С. 177. (Курсив мой. — М.Н.).
- ²⁷ *Павленко П.А.* Счастье. М.: Гослитиздат, 1950. С. 176.
- ²⁸ *Бабаевский С.* Кавалер золотой звезды. М.: Правда, 1948. Т. 1. С. 264.
- ²⁹ Впервые эти системные структуры были отмечены Катериной Кларк в работе: *Clark K.* The Soviet novel: History as ritual. Chicago: Univ. of Chicago press, 1981.
- ³⁰ *В кругу первом.* С. 195. О вариантах образа Сологодина см.: *Nivat G.* Les différents cercles soljenitsyniens // Débat. P., 1981. (Févr.) №. 9. P. 106–115. На англ. яз.: *Nivat G.* Solzhenitsyn's different «Circles»: An interpretive essay // Solzhenitsyn in exile: Critical essays and documentary materials / Ed. J.B. Dunlop, R.S. Naugh, and M. Nicholson. Stanford, CA: Hoover instit. press, 1985. P. 211–228. См. также перевод статьи Ж. Нива «“Круги” Александра Солженицына» в наст. изд., с. 609–613.
- ³¹ *В кругу первом.* С. 196.
- ³² Там же. С. 348.
- ³³ См.: Там же. С. 352.
- ³⁴ Там же. С. 354–355.
- ³⁵ Там же. С. 181.
- ³⁶ Там же. С. 106.
- ³⁷ Там же. С. 779.
- ³⁸ *Горький М.* Мать. М.: Худож. лит., 1963. С. 332.
- ³⁹ См.: *Вайль П., Генис А.* Поиски жанра: Александр Солженицын // Октябрь. 1990. № 6. С. 201.
- ⁴⁰ Наиболее явно в статье: Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни // *Публицистика.* Т. 1. С. 49–86.
- ⁴¹ Телеинтервью на литературные темы с Н.А. Струве (март 1976) // Там же. Т. 2. С. 421.
- ⁴² Стенограмма расширенного заседания бюро творческого объединения прозы Московской писательской организации СП РСФСР: 16 ноября 1966 года // Слово пробивает себе дорогу: Сб. ст. и документов об А.И. Солженицыне. 1962–1974. М.: Русский путь, 1998. С. 293.
- ⁴³ Этот процесс живо показан в работе: *Kasack W.* Solshenizyn: Der erste Kreis der Hölle // Der russische Roman / Ed. B. Zelinsky. Düsseldorf: August Bagel, 1979. S. 381–399.

- ⁴⁴ «Один день у Александра Исаевича Солженицына»... С. 4.
- ⁴⁵ *Эренбург И.* Оттепель. М.: Сов. писатель, 1954. С. 139.
- ⁴⁶ *Нагибин Ю.* Свет в окне // Лит. Москва. М.: Худож. лит. 1956. Сб. 2. С. 402–403.
- ⁴⁷ *Яшин А.* Рычаги // Там же. С. 512–513.
- ⁴⁸ *Раковый корпус.* С. 383.
- ⁴⁹ Там же. С. 477.
- ⁵⁰ *Вайль П., Генис А.* Поиски жанра... С. 200–201.
- ⁵¹ Ср. тексты в изданиях: *Солженицын А.И.* Рассказы. Frankfurt a/M: Посев, 1976. С. 261–319; *Он же.* Собр. соч.: [В 20 т.] Вермонт; Париж: YMCA-Press, 1978–1991. Вермонт; Париж, 1978. Т. 3: Рассказы. С. 277–299 с текстом рассказа, впервые опубликованном в журнале «Новый мир» (1963. № 1). То же прослеживается в романе «В круге первом», в различных концовках «Ракового корпуса» и в разных изданиях рассказа «Правая кисть». О последнем см. мою статью: *Nicholson M.A.* Solzhenitsyn's «The right hand»: An early variant? // *Scando-Slavica.* Copenhagen, 1972. № 18. P. 97–111.
- ⁵² *Архипелаг ГУЛАГ.* Т. 2, ч. 4, гл. 1. С. 571.
- ⁵³ Один день Ивана Денисовича // *Рассказы и Крохотки.* С. 98–99.
- ⁵⁴ См.: Там же. С. 106.
- ⁵⁵ См.: *Erofeyev V.* Russia's «Fleurs du mal» // *The Penguin book of new Russian writing* / Ed. V. Erofeyev. Harmondsworth: Penguin, 1995. P. XIII–XIV.
- ⁵⁶ См.: Современная проза: «Пейзаж после битвы»: Дискуссия за круглым столом // *Вопр. лит.* 1995. № 4. С. 21.
- ⁵⁷ См.: *Groys B.* The total art of Stalinism: avant-garde, aesthetic dictatorship, and beyond / Transl. Ch. Rougle. Princeton, NJ: Princeton univ. press, 1992; *Eshelman R.* Village prose is postmodernist prose: For a new history of Soviet literature. Unpubl. article. (Приношу благодарность д-ру Эшельману из Гамбургского университета за разрешение сослаться на его неопубликованную работу.)
- ⁵⁸ Из рецензии в «Независимой газете», цит. по: *Ерофеев В.* Русская красавица: Роман; рассказы. М.: Мол. гвардия, 1994. С. [1].
- ⁵⁹ Ответное слово... С. 389.
- ⁶⁰ Радиоинтервью компании Би-Би-Си (февраль 1979) // *Публицистика.* Т. 2. С. 491.
- ⁶¹ *Генис А.* Солженицын против постмодернистов // *Сегодня.* 1993. 6 апр. С. 10.

Майкл А. Николсон

СОЛЖЕНИЦЫН КАК «СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИСТ»

Перевод выполнен по изданию: *Nicholson M.A. Solzhenitsyn as «Socialist realist» // Critical studies. Vol. 6: In the party spirit: Socialist realism and literary practice in the Soviet Union, East Germany, and China / Ed. H. Chung. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1996. P. 55–68.*

^{CLXIX} ... тем же летом 1959 года он написал литературный сценарий к фильму... — «Один день Ивана Денисовича» был написан в период с 18 мая по 30 июня 1959-го (см.: Радиоинтервью к 20-летию выхода «Одного дня Ивана Денисовича» для Би-Би-Си (8 июня 1982) // *Публицистика*. Т. 3. С. 21; *Рассказы и Крохотки*. С. 574). Летом этого года А.И. Солженицын работал над рассказом «Матрёнин двор», который был закончен в декабре (см.: *Рассказы и Крохотки*. С. 594). Сценарий «Знают истину танки» написан осенью 1959 г. (см.: *Солженицын А.И. Собр. соч.: [В 20 т.]* Вермонт; Париж: YMCA-Press, 1981. Т. 8: Пьесы и киносценарии. С. 593).

^{CLXX} ... совсем недавно шуховский талант каменщика уже был использован при возведении лагерной тюрьмы! — Ср. комментарий в статье Л. Токер «Некоторые особенности повествовательного метода в “Одном дне Ивана Денисовича”» на с. 537 наст. изд.

^{CLXXI} Рассказы В.Т. Шаламова создавались в 1954–1973 гг. (см.: *Шаламов В.Т. Собр. соч.: В 4 т. / Сост., подгот. текста и примеч. И. Сиротинской*. М.: Худож. лит., 1998. Т. 1. С. 612).

^{CLXXII} *Личко П.* — см. выше, примеч. CLXV.