



В. В. Кузьмин

**Художественный
Монизм
Александра
Солженицына**

Проблемы поэтики

Владимир Владимирович Кузьмин
Художественный монизм
Александра Солженицына.
Проблемы поэтики

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11279762

ISBN 9785447415266

Аннотация

В книге рассматриваются особенности стиля и поэтики короткой прозы А. И. Солженицына (1918—2008) в контексте советской и русской литературы XX века. Малая проза Солженицына – неотъемлемая часть одного из самых плодотворных периодов развития русского рассказа в 1950–1960-е годы: эпохи, в которую начался новый этап интенсивного расширения сферы изображаемого в реалистическом искусстве. Книга адресована широкому кругу читателей. Книга содержит нецензурную брань.

Содержание

Глава первая. Освещение рассказов А. И. Солженицына в критической литературе	5
Глава вторая. Позиция автора во взаимоотношениях с героем	20
1. Художественный монизм Солженицына	20
2. Авторская субъективация повествования в рассказе «Один день Ивана Денисовича»	28
3. Автор, герой-рассказчик и героиня в рассказе «Матренин двор»	42
4. Приемы самоотстранения в рассказе «Правая кисть»	59
5. Авторские идеи в структуре драматического повествования	66
Конец ознакомительного фрагмента.	69

**Художественный монизм
Александра Солженицына
Проблемы поэтики**

**Владимир
Владимирович Кузьмин**

© Владимир Владимирович Кузьмин, 2023

ISBN 978-5-4474-1526-6

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Глава первая. Освещение рассказов А. И. Солженицына в критической литературе

В русской литературе XX века творчество Александра Исеевича Солженицына занимает особое место. «Он был высшей точкой той волны, которая пришла в послесталинский период», – писал в дневниках о. Александр (Мень)¹. Солженицын – один из самых титулованных писателей современности: лауреат *Нобелевской* (1970) и *Темплтоновской* (1983) премий, литературной награды *Американского национального клуба искусств* (США, 1993), премий «*Золотое Клише*» (Италия, 1974), «*Фонд Свободы*» (США, 1976), *Бранкати* (Италия, 1995).

«Нет писателя, равного ему по правдивому изображению сталинщины, лагерей, отрицательных сторон жизни под коммунизмом», – отмечал один из первых исследователей творчества Солженицына Р. Плетнев². Эти темы нашли свое воплощение в большой повести «*Раковый корпус*», в романе «*В круге первом*», в «художественном исследовании «*Архипелаг ГУЛАГ*», в «узлах» «*Красного Колеса*» – книгах, кото-

¹ Цит. по ст.: Масленникова З. Из книги «Жизнь отца Александра Меня» // *Континент*. —1995. – №84. – С. 328.

² Плетнев Р. Солженицын. – Париж, 1973. – С. 5.

рые принесли художнику мировую известность. Но значение Солженицына выходит за пределы только романного творчества и непосредственно касается ряда принципов развития малых форм художественной прозы. Закономерно возникает мысль о внутреннем «жанровом тяготении» (А. Архангельский) писателя к «малой» прозе, а его широкоформатные работы часто сравниваются с «подлинно гениальными» (В. Максимов) рассказами.

Рассказ – жанр, с которым Солженицын вошел в русскую литературу и к которому успешно вернулся после 25-летнего перерыва в 1995 году. Осенью 1941 года, когда Солженицыну не было и 24 лет, его первые новеллистические опыты благожелательно оценил советский прозаик Борис Лавренев: «...автор прошел большой путь, созрел, и сейчас уже можно говорить о литературных произведениях»³.

После рассылки 17 ноября 1962 года 11-ого номера «Нового мира» с «Одним днем Ивана Денисовича» в советской прессе появилось множество положительных и восторженных рецензий. По нашим подсчетам (не учтены провинциальные издания), с декабря 1962 по октябрь 1964 года рассказам Солженицына были посвящены свыше 60 рецензий и статей, большинство из которых представляют сегодня в основном историко-литературный интерес. Написанные на злобу дня, они уделяют больше внимания оценке

³ Цит. по кн.: Решетовская Н. Александр Солженицын и читающая Россия. – М., 1990. – С. 17.

в ущерб объективному анализу. Им свойственна излишняя идеологизация, что, впрочем, не помешало некоторым авторам (критикам В. Лакшину, В. Бушину и др.) сделать много интересных наблюдений над проблематикой рассказов Солженицына.

Спустя тридцать лет Владимир Лакшин в предисловии к сборнику своих статей «Пути журнальные» справедливо отмечает: «кое-что из написанного тогда – и сегодня не грех повторить»⁴. Наиболее интересной нам представляется полемика Лакшина с Н. Сергованцевым, по общему мнению, единственным критиком, который сразу же высказал безусловное осуждение всего творчества Солженицына. Обличая философию праведничества, воплотившуюся в образах Ивана Шухова и Матрены Захаровой, Сергованцев стремился «возможно шире очернить их», «отказать в народности». Анализ образов праведников, предпринятый в ответ Лакшиным в статьях «Иван Денисович, его друзья и недруги», «Писатель, читатель, критик. Статья вторая», перешел в сферу исследования проблемы существования человека в условиях тоталитарной действительности и тем ценен⁵. Близкие наблюдения были сделаны В. Бушиным⁶, благодаря обращению

⁴ Лакшин В. Пути журнальные. – М., 1990. – С. 15.

⁵ См. об этом: Лакшин В. Указ. соч. – С. 32—74, 109-183; Сергованцев Н. Трагедия одиночества и «сплошной быт» // Октябрь. – 1963. – №2.

⁶ См. об этом: Бушин В. Снова и снова: жизнь! // Литературная Россия. — 1964. – №6.

к письмам Солженицына.

В то же время именно по причине идеологической «одноробости» эпохи справедливый и объективный разговор о прозе Солженицына в отечественной критике 1960-х годов не состоялся, хотя и единодушия в ее восприятии не было. В действительности, поляризация мнений обнаружилась уже перед выходом повести из печати.

На Западе⁷ Солженицын в силу политических причин до сих пор преимущественно исследован под одним углом зрения – мировоззренческим: изданы биографии писателя, несколько очерков творчества. Отечественное литературоведение дополнило этот ряд очерками Ю. Мешкова, П. Супруненко, В. Чалмаева⁸.

Литература о Солженицыне долгое время пополнялась преимущественно эмоциональными идеологическими откликами на идеи, высказанные писателем в художественной форме. Стараясь подвергнуть его творчество объектив-

⁷ См.: Barker F. Solzhenitsyn: Politics a form. – London, 1977; Nielsen N. C. Solzhenitsyn's religion. – New York, 1975; Штурман Д. Городу и миру. – Париж, 1988; Scammell M. Solzhenitsyn. A Biography. – New York-London, 1984; Durg D. Solzhenitsyn. – New York, 1972; Ржевский Л. Творец и подвиг. – Париж, 1972; Плетнев Р. Указ. соч. – Париж, 1973; Краснов-Левитин А. Два писателя. – Париж, 1983; Шнеерсон М. Александр Солженицын. – Франкфурт-на-Майне, 1984 и др.

⁸ См.: Мешков Ю. Александр Солженицын: Личность. Творчество. Время. – Екатеринбург, 1993; Супруненко П. Признание... забвение... судьба... Опыт читательского исследования творчества А. Солженицына. – Пятигорск, 1994; Чалмаев В. Александр Солженицын: Жизнь и творчество. – М., 1994.

ному собственно поэтическому анализу, критика в определенный момент не придумала ничего лучшего, как разделить единую творческую личность на гениального художника и посредственного публициста. После возвращения его книг на родину этот миф был использован политиками (М. Горбачев: «это несомненно великий человек, но мне чужды его политические взгляды»)⁹ и стал утверждаться в отечественной критике, начиная с недоброжелательного предисловия Б. Сарнова к «пиратской» публикации рассказа «Матренин двор» (Огонек. — 1989. — №23, 24). Близкими настроениями проникнут один из первых в «перестроечной» критике разборов рассказов Солженицына (Андреев Ю. «Размышления о повести <...> „Один день Ивана Денисовича“ в контексте литературы 60-х годов» // Радуга. — 1991. — №6). Впрочем, поляризация мнений о художественных достоинствах прозы Солженицына произошла еще накануне возвращения к российскому читателю его произведений, в оценке которых критика не была единодушной: «... Там коромысло значительно перекошено на политическое плечо в ущерб художественному»; «...у Солженицына обнаруживается совершенно новая, на порядок выше художественность»¹⁰. Показательно то, что в ходе дискуссии «Год

⁹ Михаил Горбачев о брошюре А. Солженицына // Комсомольская правда. — 1990. — 27 сент.

¹⁰ Лаврин А., Паламарчук П. Приступая к Солженицыну // Лит. газ. — 1989. — 2 авг.

Солженицына», прошедшей на страницах «Литературной газеты» (1991), вполне серьезно обсуждался вопрос: «Возможен ли, на ваш взгляд, в настоящее время объективный, чисто литературоведческий разговор о достоинствах и недостатках Солженицына писателя?».

Другим предметом спора была выбрана «шутка о том, что Александров Исаевичею двое. Первый – гениальный автор «Одного дня Ивана Денисовича» и «Архипелага ГУЛАГ», второй – всего-навсего публицист, написавший «Ленина в Цюрихе» и статью «Наши плюралисты»¹¹. Эта дискуссия может считаться первым после долгого перерыва заметным явлением в области отечественной литературы о Солженицыне. Несмотря на «оригинальность» вопросов, в высказываниях ее участников имеется много интереснейших наблюдений и ценных выводов по проблемам поэтики Солженицына.

С нашими представлениями о творчестве Солженицына совпадает точка зрения Вольфганга Казака: «Солженицын не публицист, который пишет беллетристику, но великий художник слова, который из чувства ответственности за свою родину выступает и как публицист. Однако вес публицистических высказываний писателя зависит от признания обществом его литературных произведений»¹².

Иными словами, идеологическая полемика с Солженицы-

¹¹ Год Солженицына [На анкету отвечает В. Казак] // Лит. газ. – 1991. – 17 июля.

¹² Там же.

ным обыкновенно происходит и от непонимания художественной формы, используемой писателем для выражения своих идей. Идеологические «потери» Солженицына часто являются прямым следствием его художественных «приобретений», и очень редко наоборот.

Идейная насыщенность художественного произведения никогда не воспринималась Солженицыным в связи с проблемой самовыражения: «Сейчас говорят так некоторые: а я, поэт или писатель, никому ничего не должен. Врешь! Ты должен тому – с большой буквы, кто – с большой буквы дал тебе талант... А то – он никому ничего не должен, он – самовыражаться...»¹³.

Христианское представление о том, что художник должен быть подмастерьем Бога: «через него про—ре—кает себя Богом созданная сущность мира и человека»¹⁴, основополагающее в философии почитаемого Солженицыным Ивана Ильина, имеет для его творчества методологическое значение. Но христианские идеи, проповедуемые Солженицыным, предстают в его прозе не только непосредственно-идеологически – в откровенных публицистических формах.

Некоторые собственно поэтические последствия их воплощения были справедливо отмечены И. Грековой: «...

¹³ Солженицын А. Из ответов на вопросы читателей областной библиотеки им. М. Горького, г. Тверь (аудиозапись В. В. Кузьмина. 8 сент. 1996).

¹⁴ Ильин И. Что такое искусство // Ильин И. Одинокий художник. – М., 1993. – С. 245.

объявив себя христианином, писатель слишком пылает злобой против «дурных людей», попавших в кругозор его творчества. Вообще в его писаниях слишком ярко противопоставляются «палачи» и «жертвы»¹⁵. Действительно, в прозе Солженицына обнаруживается особый тип «двойничества», распространяющийся на все уровни художественного текста. «Двойничество» здесь почти универсальное явление. В поздней новеллистике оно выражено уже и композиционно – в форме «параллельных жизнеописаний» (А. Латынина).

Дискуссия по анкете «Год Солженицына» была продолжена. В конце 1991 года в Неаполе в институте «Суор Ореола Бенинказа» состоялся симпозиум, посвященный Солженицыну. В центре внимания вновь оказались, по выражению Витторио Страда, «сложности этого писателя», и «первый уровень этой сложности в том, что Солженицын более чем писатель...»¹⁶.

Такого рода особенность, прежде свойственная классической литературе, на исходе XX века воспринималась как исключительный анахронизм и повод для сатирических ассоциаций – В. Войнович «Москва 2042».

Художественные причины возобновления, казалось, угас-

¹⁵ Год Солженицына [На анкету отвечает И. Грекова] // Лит. газ. – 1991. – 19 июня.

¹⁶ Страда В. «Феномен Солженицына» и новая Россия // Лит. газ. – 1992. – 8 янв.

шей традиции оставались нераскрытыми. Уже недостаточно было сказать, что «Солженицын вовсе не аномалия, а только представитель принадлежащей прошлому традиции». Необходимо было найти ее линии связи и продолжения. Именно этой проблемы отчасти касался третий вопрос анкеты «Год Солженицына»: «...имеет ли смысл выстраивать ряд предшественников и последователей А. И. Солженицына в литературе?».

Внутреннюю сложность и неоднозначность взаимоотношений Солженицына и литературной традиции вскрыл А. Немзер, полагающий, что «традиционализм Солженицына – не литературная, а духовная платформа, поэтому, оперируя лишь этим понятием, строй солженицынского мира не охватишь»¹⁷. Да и сама традиция, предшествующая Солженицыну, не является монолитной: и критический реализм, и русский модернизм начала XX века – единый путь ее.

А. Пушкин, Л. Толстой, Ф. Достоевский, М. Горький, К. Федин, Е. Замятин, М. Цветаева – все эти имена в разное время названы Солженицыным среди чтимых им художников слова. каждое из них в отдельности вправе претендовать на основание традиции. И, быть может, главное, что, помимо принадлежности к русской литературе, их объединяет, – это то, что можно назвать художественным ренессансом. Их реформаторское значение заключается в создании нового без

¹⁷ Год Солженицына [На анкету отвечает А. Немзер] // Лит. газ. – 1991. – 17 июля.

разрушительного противопоставления устоям. Эта же глубинная вертикаль традиции дает знать о себе при непосредственном анализе произведений Солженицына.

В докладе Г. Фридлендера «О Солженицыне и его эстетике» категорически отвергается влияние на писателя литературы постмодернизма, хотя модернизм, в том числе западноевропейский, безусловно, оказал значительное влияние на Солженицына-романиста. В то же время более сильным было его опосредованное воздействие через отечественную литературу. Прежде всего, здесь следует вспомнить «Жизнь Клима Самгина» М. Горького (пространственно-временной поток) и «Города и годы» К. Федина (использование газетного монтажа). Среди основных аргументов Фридлендера – ритмическая организация «...Ивана Денисовича». Свойственная ему «народно-песенная поэтика повторов и антонимов», «своеобразные ритмические периоды»¹⁸ непосредственно соотносятся ученым с традициями русского былинного стиха. Хотя связь здесь, безусловно, опосредованная – и именно, как мы покажем, через модернизм, через орнаментальную прозу. В том и заключается подлинный традиционализм Солженицына, что те изобразительные средства, которые использовались в богатырском эпосе, питаемом историческим преданием, могут быть модернизированы, осовременены и успешно применены для описания ис-

¹⁸ Фридлендер Г. М. О Солженицыне и его эстетике // Русская литература. – 1993. – №1. – С. 96.

торических истин.

В творчестве Солженицына властвует дух ренессанса: художественно возрождается культура народного эпоса, оживляются и эксплуатируются библейские мотивы и темы. Уже в работах о Солженицыне 1960-х годов появляется мысль об «Одном дне Ивана Денисовича» как лагерном эпосе, о его неоднозначной видовой специфике: «не знаешь, что создало этот зримый живой образ: то ли слово писателя, то ли кисть живописца, то ли резец скульптора»¹⁹.

Между тем проблема поэтики жанра – одна из самых сложных при изучении творчества Солженицына – до сих пор не стала предметом специального исследования. Вопрос о жанре «Одного дня...» не возник в литературной полемике 1960-х годов, практически остался без внимания в 1990-е годы. Так, Г. Фридендер беспорядочно пользуется двумя определениями, авторы методических исследований – В. Чалмаев, А. Горбань, А. Молько – предпочитают редакторский жанровый знак – повесть, авторскому – рассказ²⁰.

Одним из первых сосредоточил внимание на этой проблеме Ю. К. Руденко в докладе «<...> Иван Денисович». К вопросу о специфике жанра». Интересно его утверждение

¹⁹ Артамонов С. Д. О повести А. Солженицына // Писатель и жизнь. – М., 1963. – С. 55.

²⁰ См.: Чалмаев В. А. Указ. соч.; Горбань А. Рассказ А. Солженицына «Матренин двор» // Изучение литературы XIX – XX веков по новым школьным программам. – Самара, 1994; Молько А. Повесть А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» на уроке литературы // Там же.

о том, что жанровый смысл художественных структур, создаваемых Солженицыным, заключен в авторской «повествовательной стилистике как таковой»²¹.

В художественном тексте Солженицына очень важен именно момент и способ повествовательного развертывания материала. Речь идет о качестве самой повествовательной стилистики, в которой доминирует первородное рассказовое начало. Во всех произведениях Солженицына, помимо разных приемов присутствия повествователя – от «я-формы» до сказа, помимо общей устно-стилевой установки, есть выражение непосредственности быта и глубины бытия. Это не только рассказ о том, что было, это, прежде всего, повествование о смысле действительности. Поэтому в зависимости от бытийной направленности, повествование в каждый отдельный момент наполняется разным жанровым содержанием – бытовым, социальным, философским, психологическим.

Из зарубежных авторов работ о Солженицыне можно назвать лишь немногих, которые касаются вопросов поэтики его творчества: *G. Lukach, Vera Carpovich, G. Nivat, R. Tempest, R. Rappoport, Г. Белль* и др.²²

²¹ Цит. по ст.: Научная конференция «А. Солженицын. К 70-летию выхода в свет повести «Один день Ивана Денисовича» // Русская литература. – 1993. – №2. – С. 253.

²² См.: Артамонов С. Д. Указ. соч. – С. 51; Nivat G. *Syr Soljenitsy. – Lausanne*, 1974; Он же. Слово и взгляд у Солженицына // *Континент*. – 1978. – №18; Он же. Солженицын. Главы из книги // *Дружба народов*. – 1990. – №4,5;

Французского слависта Нива нужно признать родоначальником объективного изучения поэтики Солженицына. Его монография «Солженицын» – наиболее концептуальное исследование в этой области. Одну из особенностей поэтики Солженицына Нива находит в том, что «этика и эстетика смешиваются нераздельно». С этим, в свою очередь, Нива связывает свойственный методу писателя сжатие хронотопа, влекущее изменения на собственно повествовательном и на сюжетно-композиционном уровнях – отсутствие интриги, психологической протяженности и «точечный способ». Впрочем, подобные идеи встречались и ранее в отечественном литературоведении: «...сюжета нет. Никаких атрибутов повествовательных жанров: завязки, кульминации, развязки – ничего этого нет. Просто жизнь за один день...» (Д. Артамонов).

В последних работах о рассказах Солженицына тезис о «замкнутости» хронотопа встречается все чаще и уточняется. Темпест отмечает, что «замкнутым» в прозе Солженицына является не только лагерный хронотоп: большинство его героев живет в закрытых пространствах, имеющих в то же время свою обширную географию, свой узкий мир. Возникает интересная мысль о «мифопоэтичности» созна-

Он же. Солженицын. – М., 1992; Белль Г. Четыре статьи о Солженицыне... // Иностранная литература. – 1989. – №8; Темпест Р. Герой как свидетель. Мифопоэтика А. Солженицына // Звезда. – 1993. – №10; Lukacs G. Solzhenitsyn. – London, 1970; Лукач Д. Социалистический реализм сегодня // Вопросы литературы. – 1991. – №4.

ния художника, герои которого обитают в особом микромире – своеобразной модели вселенной. В этом смысле особое значение приобретает замечание Лукача о том, что Солженицын «...ввел в литературу жизнь концентрационного лагеря не как тематику»²³, а как совершенно особый метод изображения тоталитарной действительности.

Реализм как метод позднее других литературных направлений XX века откликнулся на европейский тоталитаризм. Реальная литература в основе своей проповедует культ очевидности. Солженицын увидел свое предназначение в том, чтобы рассказать народу «правду», став историком эпохи ГУЛАГа.

«Отличительная черта исторической истины – ее очевидность, она не нуждается ни в ревизии, ни в интерпретациях, достаточно описать все, как было, и истина восторжествует»²⁴. Эта формулировка Орловской-Бальзамо очень удачно характеризует взгляды Солженицына на историческую истину и на факт действительности вообще. Особая одаренность Солженицына запоминать события и работать с документом, воспринимая их «истинный» – вневременной – смысл, есть по сути способность предвидеть будущее.

Неоднократно в критике возникала мысль и о специфическом использовании Солженицыным такого изобразитель-

²³ Лукач Д. Социалистический реализм сегодня. – С. 72.

²⁴ Орловская-Бальзамо Е. Ипполит Тен и Александр Солженицын: Точки соприкосновения // Новое литературное обозрение. – 1995. – №13. – С. 340.

но-выразительного средства, как деталь. Это отмечали Артамонов, Лукач, Белль и другие, не прибегая к непосредственному анализу текста, но соглашаясь в том, что именно деталью Солженицын достигает полную иллюзию достоверности. Белль говорит о детали как о «...признаке нового реализма, который не позволит себя взнудать, который человечен, а потому способен изображать и ответработников неоднородно»²⁵. Лукач называет основным свойством этой детали «альтернативность».

Таковы основные, на наш взгляд, моменты в понимании особенностей поэтики малой прозы Солженицына в существующих критических и литературоведческих работах.

В то же время до сих пор не предпринималось попытки системного исследования поэтики рассказов Солженицына, многофункционального комплекса изобразительно-выразительных приемов и средств, при помощи которых возникает художественная целостность.

²⁵ Белль Г. Боль, гнев и спокойствие. О сборнике рассказов А. Солженицына «Для пользы дела» // Иностранная литература. – 1989. – №8. – С. 234.

Глава вторая. Позиция автора во взаимоотношениях с героем

1. Художественный монизм Солженицына

В литературном контексте 1960-х годов понятие автор по отношению к Солженицыну наполняется первоначальным смыслом. «Augeo – действие, присущее в первую очередь богам как источникам космической инициативы... Он [автор] способен нечто „учинить“ и „учредить“...»²⁶ В восприятии Солженицына с тех пор присутствует существенный элемент личной «харизмы»: он – первый, кто художественно сказал правду о советском лагере.

Деятельность русских писателей непременно выходила за пределы собственно художественного творчества. В интервью телекомпании ВВС Солженицын говорил: «По традиции русской литературы почти невозможно уединиться и не замечать того, что происходит... Мы не можем отделиться художественному творчеству, каждую минуту не касаясь

²⁶ Аверинцев С. С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика. – М., 1994. – С. 105.

общественных, социальных, политических проблем»²⁷.

Книги Солженицына стали значительными событиями общественно-политической жизни. И, по мнению зарубежных исследователей, Солженицын – «писатель, вышедший за пределы литературы»²⁸.

Художественно и идеологически обоснованные идеи, проповедуемые героями его произведений, оказали влияние на взгляды нескольких поколений читателей. Солженицын смог удовлетворительно ответить им на многие вопросы, связанные прежде всего с проблемами исторической правды. Стремление Солженицына к выработке единых принципов осмысления истории общества и отдельной личности шло в русле «развития монистического взгляда на историю», утвердившегося в исторической науке XX века.

«...Наиболее последовательные и глубокие мыслители (от В. Соловьева до М. Горького – В. К.) всегда склонялись к монизму, т. е. объяснению явлений с помощью какого-нибудь одного основного принципа... Всякий последовательный идеалист монист в такой же степени, как и всякий последовательный материалист», – писал Г. Плеханов²⁹. И «именно то *монистическое мировоззрение*, которое пугает Брод-

²⁷ Солженицын А. Собрание сочинений. – Париж, 1983. – Т. 10. – С. 510 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страниц).

²⁸ Темпест Р. Указ. соч. – С. 181.

²⁹ Плеханов Г. К вопросу о развитии монистического взгляда на историю. – М., 1938. – С. 5—6.

ского в византийской православной традиции, лежит в основе историософской концепции Солженицына»³⁰.

Становление взглядов Солженицына осуществлялось с его юношеских лет в одном направлении, и его собственная убежденность в необходимости однонаправленности способствовала формированию монистического склада ума: «Главный узелок нашей жизни, все будущее ядро ее и смысл, у людей целеустремленных, завязываются в самые ранние годы часто бессознательно, но всегда определенно и верно. А затем не только наша воля, но как будто и обстоятельства сами собой стекаются и развивают это ядро»³¹.

В годы литературного ученичества Солженицын как автор ставил перед собой четкие цели, уже в школе набросав план своего собрания сочинений. Во фронтовом письме к Н. Решетовской он признавался: «Следуя лозунгу „Единство цели“, я должен замкнуться в русской литературе и истории коммунистической партии»³². Лозунг позаимствован из работы К. Маркса, который в «Анкете...» отвечал на вопрос о смысле жизни с позиций материалистического монизма. Однако попытка Солженицына воспринять учение Маркса творчески была пресечена арестом и лагерем. Первостепенное значение в формировании Солженицына как мыслителя и художника имело возвращение писателя к православным

³⁰ Назаров М. Два кредо... // Вестник РСХД. – Париж, 1988. – №154. – С. 187.

³¹ Солженицын А. Август Четырнадцатого // Звезда. – 1990. – №9. – С. 5.

³² Цит. по кн.: Решетовская Н. Указ. соч. – С. 14.

ценностям.

Закономерен интерес Солженицына к разным граням наследия русского философа Ивана Ильина – «*христианского мониста*»³³, предметом исследования которого было, по преимуществу, «тварное, верное перед лицом Божиим». Как и Ильин в работе «Понятия права и силы», Солженицын в статье «Наши плюралисты» допускает возможность методологического плюрализма в точных науках. Строгого универсального единства требует духовная жизнь человека. Подтверждение тому Солженицын вновь ищет у Ильина: «духовная жизнь народа важней <...> хозяйственного богатства»³⁴.

Интересной гранью поворачивается статья Солженицына «Наши плюралисты»: «Может ли плюрализм фигурировать отдельным принципом и притом среди высших? Странно, чтобы простое множественное число возвысилось в такой сан. Плюрализм может быть лишь напоминанием о множестве форм, да, охотно признаем, – однако же цельного движения человечества? ...если не существует правоты и неправоты, то какие удерживающие связи остаются на человеке? Если не существует универсальной основы, то не может быть и морали... А истина, а правда во всем мировом

³³ Лисица Ю. Т. Иван Ильин как правовед и государствовед // Вопросы философии. – 1991. – №5. – С. 151.

³⁴ Солженицын А. Как нам обустроить Россию. – М., 1990. – С. 7.

течении одна – Божья...»³⁵.

Цитируемая статья насквозь проникнута отрицанием плюрализма. С одной стороны, этот *антиплюрализм* имеет религиозно-догматическое происхождение в христианстве. Христианская истина «исключительная, она не терпит наряду с собой других истин, не терпит лжи»³⁶. «Правда» – художественная транскрипция Божественной истины. В разнообразных содержательных и персонажных вариациях, мотивах и подтексте она стоит в центре художественного творчества Солженицына.

Пристальное внимание писателя к правде обусловлено его монистическими убеждениями, допускающими восприятие принципиально разных явлений с одного-единственного угла зрения. В статье «Раскаяние и самоограничение» принцип правдивости универсализируется – совершается перенос «оценок и требований, так обязательных и столь применимых к отдельным людям, семьям, малым кружкам, личным отношениям» на «тысячные и миллионные ассоциации» (IX, 45—46). Перенос совершенно закономерный. Единые критерии восприятия всего общества и отдельного человека выстраиваются в парадигму конкретных реализаций отвлеченных понятий «истина» и «ложь»:

³⁵ Солженицын А. Наши плюралисты // Вестник РСХД. – Париж, 1983. – №139. – С. 134.

³⁶ Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. – М., 1994. – Т. 2. – С. 47.

правда
благородство
справедливость
смелость
великодушие

вранье
лицемерие
несправедливость
трусость
жестокость (X, 46).

Они широко используются в качестве норм авторской оценки героев. Не составит труда разглядеть это очевидное противопоставление: Матрена – Фаддей, Анна – милиционер, старушки из крестного хода – комсомолыцы, Коноплев – студент рабфака и следователь ГПУ, Воздвиженский – доцент института и подследственный ростовского ОГПУ, Емцов – комсомольский функционер и промышленный босс, Толковьянов – жизнерадостный студент и замкнувшийся в себе банкир и т. д. В определенной степени был прав В. Чалмаев, когда назвал одну из своих работ о рассказах Солженицына «Святые и бесы» (Октябрь. — 1963. – №10).

Читатель в рассказах Солженицына лишен возможности самостоятельного обдуманного выбора: быть с мученицей Матреной или со злодеем Фаддеем, оставить автограф на стенах полуразрушенного храма или в «калите» у Захара. Он вынужден следовать за художественно бесспорной и жизненно достоверной мыслью автора. Справедлива идея Р. Темпеста: «...не только тематика, структура, язык определяют уникальность таких произведений, но судьба и лич-

ность автора»³⁷.

Авторская позиция в рассказах Солженицына – это продуманная до мелочей *монистическая позиция* особой «эстетической видимости». Прежде всего, этика жизни и ее эстетика – мысль социально-политическая, философская и художественная – у Солженицына нерушимо сопряжены. В «Нобелевской лекции», начиная с чисто эстетической категории красоты, расширяя ее в понятие искусства как дара Божьего, Солженицын приходит к выводу, что сутью искусства является «правдивость»: «одно слово правды весь мир перетянет».

Интересно заметить, к чему привело в рассказах Солженицына это напряженное прислушивание автора к этико-эстетическому качеству бытия. Примечательна характеристика существования тараканов в «Матренином дворе»: «я свыкся с ним, ибо в нем не было ничего злого, в нем не было лжи»³⁸. Вполне логично и такое измерение праведничества Матрены существованием ее кошки: «грехов у нее было меньше, чем у ее колченогой кошки. Та – мышей душила...» (с. 126).

Общеизвестна абсолютная уверенность Солженицына в собственной правоте – в том, что он «живет не по лжи», отстаивая «слово правды». Жизнь писателя, осознанная им

³⁷ Темпест Р. Указ. соч. – С. 189.

³⁸ Солженицын А. Рассказы. – М., 1991. – С. 116 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц).

как путь служения истине, дорога навстречу Богу, становится единственным средством познания всякой другой жизни. Можно говорить о своеобразном *эгоцентризме* Солженицына, особенности которого – в осознании писателем своего тесного единства с народом через знание о забытых и вытравленных из его памяти страницах истории. «Я хотел быть памятью. Памятью народа, которого постигла большая беда», – признавался Солженицын в интервью журналу «Ле пун-эн» (X, 243). В результате особую актуальность приобретает проблема соотношения реальности и вымысла. Солженицын всегда предельно ограничивает применение фантазии: «воображение художника помогает только спаять отдельные элементы». «Моя задача, – признавался Солженицын, – как можно меньше дать волю воображению, как можно больше воссоздать из того, что есть» (X, 505). Творческие цели художника ограничиваются в представлении Солженицына даже не расположением материала, взятого из жизни, а всего только объяснением, как его «...элементы друг с другом связаны» (X, 505).

Такое искусство заключено в приеме, в механизме «воссоздания растоптанной, уничтоженной, оболганной у нас реальности» (X, 519—520) и в своеобразии авторского взгляда на нее. Его суть – в сфере архитектоники.

2. Авторская субъективация повествования в рассказе «Один день Ивана Денисовича»

Выбор темы – первый содержательный уровень художественного произведения, первый шаг воплощения авторского замысла – сам по себе свидетельствует о той или иной идейно-ценностной позиции автора. Предметом литературы не является вся объективная действительность. В разные эпохи та или иная часть реальности становится для нее темой, «приобретает способность быть искусством»³⁹. Отношение автора к выбору материала проявляется на всех уровнях структуры художественного текста. Восприятие Солженицыным темы своего первого произведения «Один день Ивана Денисовича» настолько интересно и длительно по времени, что может стать объектом отдельного исследования: «...родилась у меня мысль в 1952 году... семь лет она так лежала просто» (X, 518).

В телеинтервью на литературные темы Солженицын говорил о том, что стал писателем именно в тюрьме: «глубоко – уже в тюрьме» (X, 511), «тюремная тема так давила, я должен был ее отработать» (X, 513). В заметках между делом Солженицын относит к пословицам о личности художника сле-

³⁹ Балаш Бела. Указ. соч. – С. 111.

дующие: «Без понукалки и сказочник дремлет», «Коли земля не вызябнет – так и не родит» (X, 476), то есть для каждой темы в литературе приходит свое время и свой художник. Солженицын услышал «Божий указ» начать свой путь в литературе с темы лагеря, «стать доверенным летописцем лагерной жизни, к которому все несли правду» (X, 513). Да и сама тема, по замечанию современников, «ждала своего первого крупного художника, своего, если хотите, героя, ибо мужество, с которым описана жизнь Ивана Денисовича, есть мужество героическое. Тема ждала, и художник явился»⁴⁰.

Новизна темы ставит перед писателем задачу в первую очередь «собрать», а затем «обработать» материал. Так был «собран» «Архипелаг ГУЛАГ». Но и «Один день...», как известно, едва ли не единственное из произведений Солженицына, в котором образ главного героя, Ивана Шухова, не имеет одного реального прототипа, а „сложился“ из солдата Шухова, воевавшего с автором в „советско – германскую войну“ (и никогда не сидевшего), общего опыта пленников и личного опыта автора в Особом лагере каменщиком» (с. 285). Таким образом, авторская позиция содержит в себе осознанную установку на реалистическую типизацию: в художественном произведении герой должен был стать шире своих прототипов. Но и это всего лишь уступка художественному вымыслу, который здесь служит «концентрации действительности» (X, 521) в «одном дне». Новаторство темы

⁴⁰ Друзе И. О мужестве и достоинстве // Дружба народов. – 1963. – №1. – С. 273.

само способствует усилению авторского начала более широким использованием личного опыта, непосредственным проявлением конкретной авторской индивидуальности. В самом произведении намечается предельное сближение образа автора и его личности, обыденнобытовые качества которой попадают в сферу художественного изображения.

Рассказ «Один день Ивана Денисовича» имеет многоуровневую субъектную организацию. Тем не менее из критики 60-х годов дошло представление о том, что «Один день...» – произведение в высшей степени объективное по характеру повествовательной структуры. В ней отсутствует открытое проявление личности автора. «...Лагерь у Солженицына показан глазами Ивана Денисовича, простого крестьянина» (А. Дымшиц)⁴¹. «...Здесь все глазами Ивана Денисовича, который по-своему и интеллигента, Цезаря Марковича, видит» (А. Твардовский)⁴². В. Ермилов подчеркивал, что «повесть Солженицына, порою напоминающая толстовскую силу в изображении народного характера, особенно замечательна тем, что автор целиком сливается со своим героем, и мы видим все изображаемое в повести глазами Ивана Денисовича»⁴³. Книга так и была представлена редактору «Нового мира»: «...лагерь глазами мужика, очень народная

⁴¹ Дымшиц А. Жив человек // Литература и жизнь. – 1962. – 28 ноября.

⁴² Цит. по кн.: Лакшин В. «Новый мир» во времена Хрущева. – М., 1991. – С. 58.

⁴³ Ермилов В. Во имя правды, во имя жизни // Правда. – 1962. – 23 ноября.

вещь» (А. Берзер).

Действительно, внешне повествовательная структура «Одного дня...» выглядит предельно однородной, в ней отчетливо выделяются две субъектные формы: сказ Ивана Денисовича и объективная несобственная авторская речь обезличенного характера. Повествование ведется в прошедшем времени, и передать принадлежность речи без использования местоимений, имен собственных и личного синтаксиса практически невозможно.

В начале «Одного дня...» пространственно-временная позиция автора вслед за звуком лагерьного рельса сквозь стекла окон перемещается внутрь штабного барака. Это описательный ракурс, выбор которого диктуется необходимостью представить место разворачивающихся событий. Как считает Солженицын, «полное описание может быть дано только в психологическом комплексе» (X, 500). Но только уже «каждая визуальная точка зрения означает психологическую точку зрения»⁴⁴. Определенная фиксация авторского взгляда, его сосредоточенность на образе героя позволяет «...ничего не прибавить от себя, но угадать, постепенно разглядеть, как это связано, что из чего и почему вытекало» (X, 509). Необходимо, как говорит Солженицын, проникнуть в «грудь» персонажа. Степень художественного мастерства и определяется способностью автора раскрыть характер героя не «из себя», а «из него» (X, 523). Постоян-

⁴⁴ Балаш Бела. Указ. соч. – С. 104.

ство авторской точки зрения позволяет Солженицыну сосредоточить внимание на внутреннем состоянии Ивана Шухова и передать его под конкретным «углом зрения» – отношение героя к законам лагерной жизни. Объективность повествования усиливается включением в него диалогической речи других героев.

С исчезновением из несобственной авторской речи личных местоимений постепенно возникает иллюзия изображения жизни глазами Ивана Денисовича – «*изнутри*». Этот эффект создается использованием возвратных глаголов, обозначающих действие, производимое субъектом, который одновременно является объектом. «Всегда Шухов по подъему вставал, а сегодня не встал. Еще с вечера ему было не по себе, не то знобило, не то ломало. И ночью не угрелся. Сквозь сон *чудилось* – то вроде совсем заболел, то отходил маленько. Все не *хотелось*, чтобы утро... Да и где тут угреешься...» (с. 5—6). Таким образом достигается поразительно естественная имитация сознания пробуждающегося Шухова. «*Считается* инвалид, легкая работа, а ну—ка поди вынеси, не пролья! <...> Бригадир и помбригадир *обуваются* молча... Хотя бы уж одна сторона брала – или забило бы в ознобе, или ломота прошла. А то ни то ни се» (с. 6—7).

Наконец, несобственная авторская речь развивается в неграмматически прямую внутреннюю речь Ивана Шухова: «Вот в 75-й бригаде хлопнули об пол связку валенок из сушилки. А вот – и в *нашей* и *наша* была сегодня очередь

валенки сушить» (с. 6). Формальных признаков присутствия автора в таком тексте нет, кроме самого факта его существования, – и это тоже авторская позиция.

Отказаться от традиционных способов выражения авторского посредством прямой оценки героя невозможно. И жестокий личностный опыт лагерного существования давал знать о себе, искал своего непосредственного воплощения. Специфика материала, неосведомленность читателя в подробностях тюремной жизни требовали необходимого комментирования происходящего, иначе из кругозора автора выпадали многие «обыкновенные» и незаметные для Шухова факты лагерного существования. С той целью авторский голос впервые возвращается в повествование в абзацах—ремарках, корректирующих восприятие действительности мужиком. Например, когда Шухову назначили трое суток «кондея» с выводом – событие для бригады рядовое и оставшееся почти незамеченным – именно автор объясняет читателю происходящие: «С выводом на работу – это еще полкарцера, и горячее дадут, и задумываться некогда. Полный карцер – это когда без вывода» (с. 7—9).

Перемещение пространственно-временной позиции автора из барака на мороз позволяет показать героя опосредованно – через лагерный пейзаж: «в морозе ... двадцать семь, в Шухове тридцать семь. Теперь кто кого» (с. 17). Здесь набирает силу авторский голос, который подчинен задаче передать в подробностях подлинное состояние окружающе-

го Шухова мира, его интерьер. С этой же целью используются временные наплывы, меняющие пространственно-временную точку зрения автора. В санчасти Шухов, погруженный в свои воспоминания, на мгновение вообще выпадает из авторского кругозора: рассказывается история доктора Степана Григорьевича и фельдшера Коли Вдовушкина.

Далее авторский голос приобретает все большее значение в субъектной структуре «Одного дня...». Авторские комментарии прерывают описания внутреннего состояния Ивана Шухова в самые напряженные моменты этого лагерного дня. Когда Иван Шухов весь сосредоточен на возможности «стрельнуть» у Цезаря сигарету, на которую нацелился еще и Фетюков, автор успевает дать абзац—портрет бывшего кинооператора. Или на *шмоне*, оборвавшем разлившуюся по телу благодать от предложенного Цезарем «недокурка», авторский голос подробно передает неприглядные подробности этой мучительной, но привычной для зэка процедуры и намечает облик зловещего начальника режима лейтенанта Волкового. Таким образом, выявляется роль писателя – человека всевидящего и всеведающего, способного силой художественного слова нейтрализовать враждебную правде силу ее уничтожения.

Авторское входит в повествование все сильнее. Несобственная речь уже указывает на некое единство лиц, включающее говорящего: «Решили идти за толем (с. 36), ...вынули. Теперь – как нести? С вышки заметят – это ничто: у попок

только та забота, чтоб зэки не разбежались, а внутри рабочей зоны хоть все щиты на щепки поруби» (с. 37), «...и попрятались все. Только шесть часовых стоят на вышках, да около конторы суета. Вот этот-то *наш* миг и есть!» (с. 31). «А миг – *наш* (с. 32), «Тридцать восьмая, конечно, чужих никого к себе не допускает, сама обсела, портянки сушит. Ладно, мы и тут, в уголку, ничего» (с. 32). Этот «*говорящий рассказчик*», наконец, предстает в качестве собеседника самого себя: «и видно *тебе* только ноги передних двух-трех да клочок земли утопанной, куда своими ногами переступить (с. 26).

Диалогическую речь персонажей, Шухова и Кильдигса, разрывают содержательно избыточные относительно их сознания или самостоятельные абзацы—реплики. Некто третий в несобственной речи начинает выражать свое активное отношение к событиям, происходящим в непосредственный момент времени: «Вот что, Ваня, плашмя нести нельзя, – придумал Шухов, – давай его стоймя в обнимку возьмем и пойдем так легонько, собой прикрывая. Издаля не разберет.

Ладно придумал Шухов. Взять рулон неудобно, так не взяли, а стиснули между собой, как человека третьего, – и пошли. И со стороны только и увидишь, что два человека идут плотно.

– А потом на окнах прораб увидит этот толь, все одно догадается, – высказывал Шухов.

– А мы причём? – удивился Кильдигс. – Пришли на ТЭЦ, а уж там, мол, было так. Неужто срывать? И то верно» (с. 38). С этого момента в тексте та часть личного опыта («я не мог бы его [Ивана Шухова] описать так, если бы не был сам простым каменщиком в лагере» (X, 521)), который Солженицын воплотил в образе мужика Шухова, начинает идентифицироваться с личностью самого автора, проникающего в художественное пространство в качестве самостоятельного субъекта повествования.

«В лагере бригада – это такое устройство, чтоб не начальство зэков понукало, а зэки друг друга <...> Ты не работаешь, гад, а я из-за *тебя* сидеть буду? Нет, вкалывай падло» (с. 39). В такой речи местоимение «я» может представлять только одно лицо – автора, так как ее модальные характеристики (повелительное наклонение второго лица единственного числа) свидетельствуют о том, что она адресована самому говорящему. В несобственной авторской речи возникает своеобразный диалог автора с персонажами – Шуховым, другими членами бригады.

Авторское дополняет восприятие действительности, свойственное Ивану Шухову, и содержит в себе идеи, иногда противоположные представлениям и оценкам главного героя. С недопониманием такой особенности повествовательной структуры «Одного дня...» связано известное заблуждение: Солженицын «...сознательно путает следы, вводит двойные и тройные мотивировки сюжетных ходов, начина-

ет иронизировать над читателями, цель которых – на ощупь, перебирая варианты, найти авторский угол зрения»⁴⁵ и ту единственную точку, с которой можно верно истолковать событие. На самом деле в прозе Солженицына не так много значимых авторских точек зрения, и они обыкновенно не вступают в противоречие друг с другом, даже если не являются тождественными.

Рассматривая один из эпизодов «...Ивана Денисовича», где идет спор Цезаря Марковича и X-123 о правде, А. Архангельский приходит к выводу, что правильно понять его «...можно только с <...> шуховской точки зрения»⁴⁶ – «... стоит Шухов. Стоит – и спорящих не интересуется». Но это точка зрения Цезаря и X-123. Иван Денисович спором *не интересуется*, все его внимание приковано к миске с кашей. В этом случае именно отсутствие авторского голоса позволяет прямолинейно интерпретировать смысл происходящего. Здесь нет визуальной точки зрения автора – прямой оценки, но есть объективная пространственно-временная точка зрения при предельной авторской вненаходимости. И если Архангельский разглядел здесь «истину» с точки зрения Шухова в том, что «нет правды в словах о красоте самооценной, но нет правды и в словах о правде», то следует принять возможность любой другой «истины». Например, с точ-

⁴⁵ Архангельский А. О символе бедном замолвите слово // Литературное обозрение. – 1990. – №9. – С. 23.

⁴⁶ Там же.

ки зрения X-123 о хлебе насущном («каша») и пище духовной («искусство»). И это будут сколько угодно возможные неточные читательские интерпретации. Но каких-либо значимых сигналов авторской солидарности с Шуховым или с X-123 здесь нет.

Для понимания особенностей воплощения авторского начала в «Одном дне...» интересен образ бригады. Иван Шухов несет в себе черты каратаевского облика, чувствует себя частью коллектива. Автор, напротив, при всей своей декларативной общинности – характер глубоко индивидуалистический. Отношение к крестьянскому труду и рабской лагерной повинности становится в «Одном дне...» индикатором принадлежности повествования главному герою или автору. Для Ивана Шухова бригада – это прежде всего единственная возможность реализовать свое общинное крестьянское начало, которое спасает от многих лагерных несправедливостей, помогает выжить в условиях тюремного беспредела: «Не шумит бригада. У кого есть – покуривают втихомолку. Сгрудились во теми – и на огонь смотрят. Как семья большая. Она и есть семья, бригада. Слушают, как бригадир у печки двум-трем рассказывает. Он слов зря никогда не роняет, уж коли рассказывать пустился – значит в доброй душе» (с. 55). «Вот оно и есть – бригада. Начальник и в рабочий час работягу не сдвинет, а бригадир и в перерыв сказал – работать, значит работать. Потому что он кормит, бригадир. И зря не заставит тоже» (с. 59). С авторской точки зрения, бригада приду-

мана, чтобы проще закабалить эков: «...не такая бригада, как на воле, где Иван Иванычу отдельно зарплата и Петру Петровичу отдельно зарплата. В лагере бригада – это такое устройство, чтоб не начальство эков понукало, а эки друг друга» (с. 39). Но это одна и та же бригада: «работа – она как палка, конца в ней два: для людей делаешь – качество дай, для начальника делаешь – дай показуху».

Актуализация авторского начала достигает своего предела в сцене кладки стены ТЭЦ. Объективное несобственное повествование здесь чередуется с такой несобственной речью, которая грамматически и по смыслу максимально сближается с прямой речью автора. Переход повествования в настоящее время, использование повелительных глаголов без модальности времени конкретизирует происходящее в данный момент: «А уж по трапу раствор несут. Раствор будут четыре пары носить... Как вычерпают их носилки, снизу – без перерыву – вторые, а эти *катись* вниз. Там носилки у печки *оттаивай* от замерзшего раствору, ну и сами сколько успеете» (с. 61—62). В результате несобственная авторская речь превращается в такую несобственно-прямую, которую уже полностью можно соотнести с самой личностью художника. В устах автора появляется местоимение «*наш*», и он, в соответствии с притяжательной семантикой этого слова, «втягивается» в повествование, становится непосредственным участником событий рассказа: «как хвост на холм вывалил, так Шухов увидел: справа от *них*, далеко в степи, чернелась

еще колонна, шла она *нашей* колонне наперекос...» (с. 79); «...дорвалась *наша* колонна до улицы <...> Тут *нашей* колонне торней стало... Тут *мы* их и обжать должны!» (с. 80).

Итак, главная особенность повествования в «Одном дне...» заключается в преодолении границ между «я» автора и «я» героя, в разрушении препятствий – «шкуры мужика» – между изображающим субъектом и изображаемым объектом. Осуществляется сильнейшая *авторская субъективация* повествования.

Рассказ, как известно, создавался с твердой установкой на Шухова как «на линию наибольшего сопротивления»⁴⁷. Главное слово по первоначальному замыслу должно было принадлежать простому мужику, но Солженицыну не удалось до конца выдержать этой откровенно толстовской монологической установки⁴⁸. Поэтому появилось произведение, неоднозначное по способу отношений автора и героя и выражению авторской позиции. Попытки первых критиков поставить «Один день...» в контекст классической русской литературы показывают это внутреннее противоречие художника, тяготеющего к монистической повествовательной форме, в которой при относительном многообразии идей есть только одна истинная – авторская. «Один день...» удостоился сравнения с «Записками из Мертвого дома» Ф. Достоевско-

⁴⁷ Решетовская Н. Указ. соч. – С. 51.

⁴⁸ Л. Н. Толстой записал в дневнике: «Форма повести – смотреть с точки зрения мужика». Толстой Л. Полное собрание сочинений. М., 1952. – Т. 48- 49. – С. 27.

го (А. Твардовский, А. Дымшиц), романом «Преступление и наказание», поэмой А. Блока «Двенадцать» (Н. Губко), художественными манерами Л. Толстого (А. Твардовский, К. Симонов, В. Ермилов), Н. Гоголя (А. Твардовский, С. Маршак), М. Горького и М. Шолохова (А. Дымшиц, В. Ермилов)⁴⁹. В одном ряду оказались художники, во многом противоположные именно по способу выражения авторского начала и его взаимодействия с героем.

⁴⁹ См.: Симонов К. О прошлом во имя будущего // Известия. – 1962. – 18 ноября; Ермилов В. Во имя правды, во имя жизни // Правда. – 1962. – 20 ноября; Дымшиц А. Жив человек // Литература и жизнь. – 1962. – 28 ноября; Светов Ф. Проза 1962-го года // Вопросы литературы. – 1963. – №2; Губко Н. человек побеждает // Звезда. – 1963. – №3; Твардовский А. Убежденность художника // Лит. газ. – 1963. —10 авг.

3. Автор, герой-рассказчик и героиня в рассказе «Матренин двор»

Если об «Одном дне...» в советской литературной критике и в эмигрантской сразу же сложилось мнение, что рассказ в нем ведется через «мировосприятие Ивана Денисовича Шухова – простого полуграмотного лагерника из крестьян» и «только по временам вступает авторский голос, дающий свои картинные определения»⁵⁰, то «Матренин двор» ожидала оценка совершенно противоположная. В. Полторацкий, Л. Иванова, Гр. Бровман и другие рецензенты сразу же возразили против позиции автора⁵¹. Намерения художника показались им совершенно ясными и неприемлемыми. Идеи героя-рассказчика полностью присваивались автору. В итоге Н. Сергованцев убеждал, что Матрена является для Солженицына «идеалом русской женщины»⁵².

Позиция автора в рассказе «Матренин двор» оказалась в центре критической дискуссии на страницах «Литератур-

⁵⁰ Плетнев Р. Указ. соч. – С. 12.

⁵¹ См.: Иванова Л. Гражданином быть обязан // Лит. газ. – 1963. – 14 мая; Полторацкий В. «Матренин двор» и его окрестности // Известия. – 1963. – 29 марта; Бровман Гр. Обязательно ли быть соавтором? // Литературная Россия. – 1964. – 1 янв.

⁵² Сергованцев Н. Трагедия одиночества и «сплошной быт» // Октябрь. – 1963. – №4. – С. 205.

ной России» зимой 1964 года. Ее началу послужила статья молодого писателя Л. Жуховицкого «Ищу соавтора!», в одной из главок которой сделана попытка реконструировать первоначальные намерения Солженицына и результат их воплощения. Жуховицкий привел в статье ряд кажущихся правомерными мыслей: «Позиция автора – это не высказывания тех или иных персонажей и не авторские отступления, как бы определено они ни звучали. Позиция автора – это вся сложная совокупность действия, характеров, деталей. В широком смысле слова позиция автора – это его произведение от первой до последней строки»⁵³. Но при попытке их конкретного применения результаты оказались спорными и привели к противоречивым выводам.

Статья Жуховицкого доводит до предела стремление нормативной критики контролировать и вмешиваться не только в литературный процесс в целом, но также и в создание и в восприятие каждого отдельного художественного произведения. «Критик-соавтор», которому автор передоверяет часть своих функций, позволяя «объяснять читателю объективный смысл рассказанной истории», на поверку оказывается неточным интерпретатором авторской позиции. Используя свою «методику», Жуховицкий пришел к выводу, что, вопреки авторской цели воспеть Матрену-праведницу, «рассказ показал бессмысленность и даже аморальность праведнической морали», «...а последняя страница так про-

⁵³ Жуховицкий Л. Ищу соавтора! // Литературная Россия. – 1964. – 1 янв.

тиворечит всему содержанию вещи, что вызывает резкий протест и тем самым помогает быстрее понять истинный смысл произведения». Нельзя полностью согласиться с таким высказыванием: «чтобы объяснить, что автор хотел сказать „Войной и миром“, Толстому пришлось бы пересказать весь роман».

Идеи автора в тексте – не суть сама словесная ткань. Объединение личной жизни художника с мировоззрением имеет известные пределы в зависимости от жанровых особенностей повествования: так эпистолярные (или, говоря языком живописи, этюдные) формы более подвержены влиянию интимных переживаний, чем романские (картинные). Так и в каждом отдельном тексте авторские идеи рассеяны с разной интенсивностью и выражаются по-разному или никак не выражаются, что вовсе не свидетельствует об их отсутствии. В первую очередь, в художественном тексте существуют конкретные условия для востребования авторской концепции читателем и осуществления ее идентификации с личностью автора. Последнее порой осуществить крайне сложно – не всякое слово в художественном тексте однозначно персонифицировано, или невозможно – *moralité*, описания, суждения, лирические отступления иногда присваиваются автору только потому, что они формально никак не прикреплены и в противном случае бесполезно «повисают» в художественном пространстве. Этот содержательный план часто вообще нельзя назвать идеологическим, так как

он в крайней степени неорганизован и случаен.

Всегда действует своего рода эффект «освещения»: только идеи, освещенные авторским взглядом, непосредственно участвуют в образовании идейно-художественного смысла произведения.

Именно вокруг принадлежности идей и их значимости в общей идейно-ценностной содержательной структуре рассказа «Матренин двор» шел спор, инициированный статьей Жуховицкого. Вероятно, он не имел бы результата, если бы инкогнито в нем не принял участия сам Солженицын. Критик В. Бушин под видом слов «знакомого литератора» процитировал письмо к нему Солженицына, который заметил, что «...нигде не писал, будто наша земля держится на таких, как Матрена, а лишь что не стоит без них; таким образом не в несущей конструкции участвуют они, а берегают для нас же нечто, чем мы еще воспользуемся»⁵⁴.

Идеологическое неприятие смысла рассказа «Матренин двор» критикой 1960-х годов объяснимо эпохой, но сам текст произведения и его субъектная организация не свидетельствуют об однозначно солидарном отношении Солженицына к жизненной и философско-этической концепции русского праведничества.

Как и в «Одном дне...», Солженицын изображает в «Матренином дворе» простого русского человека – крестьянку Матрену Васильевну Захарову. Следовательно, ее образ

⁵⁴ Бушин В. Указ. соч.

не будет полным без воспроизведения сельской действительности – среды существования героини. Значение этнографических реалий для Матрены, героя-рассказчика, автора и читателя различно. Это очень важная и принципиальная особенность материала: специфическое окружение героини, его быт, требующий от автора не меньшего внимания, чем сама героиня. В данном случае наиболее успешной с точки зрения художественности является такая позиция автора, в которой действительность, окружающая героиню, некоторое время будет самодостаточна.

Бытовая, социальная и психологическая соотнесенность Матрены, столь важная для воссоздания ее характера, оказывается не до конца различимой. Поэтому первоначально Солженицын делает основной описательную позицию. В ней автор только видит героиню со стороны, но не чувствует ее, благодаря чему создаются все условия для раскрытия именно авторского мировоззрения. Здесь возможность включения в авторский кругозор сознания героини отсутствует, но подготавливается. Хотя чуткая авторская наблюдательность, свойственная Солженицыну, способна открыть нам в сознании Матрены иногда больше, нежели предполагаемое ее самораскрытие. Солженицын применяет наиболее свойственный для русской моральной прозы (Н. Лесков, Л. Толстой и др.) способ повествования, медленно погружающий читателя сначала в мир *быта* Матрены, а потом уже ее *бытия*. Автор осторожно входит в создаваемое им художе-

ственное полотно вместе с читателем.

Рассказ начинается с краткого вступления. Попробуем убрать его – и станет ясно, что исчезнет предельная читательская заинтересованность, вызванная откровенной интонацией, настраивающей на доверительный разговор: «Летом 1956 года из пыльной горячей пустыни я возвращался наугад – просто в Россию. Ни в одной точке ее никто меня не ждал и не звал, потому что я задержался с возвратом годиков на десять. Мне просто хотелось в среднюю полосу – без жары, с лиственным рокотом леса. Мне хотелось затеяться и затеряться в самой нутряной России – если такая где-то была, жила» (с.112). В этих строках все подчинено созданию взаимопонимания между рассказчиком и читателем. Следует особо обратить внимание на обилие возвратных глаголов, которые, как и в рассказе «Один день...», призваны предельно сблизить объект (в данном случае читателя) и субъект (героя-рассказчика) повествования. Сама форма *Icherzahlung* (повествование от первого лица), которая вводится в зачине и полностью выдерживается композиционно, содержательно нейтрализуется появлением автора, передоверяющего свои чувства и мысли читателю. Но в то же время все это свидетельства самоценного авторского слова о себе. В рамках этого откровенного слова четко расставляются авторские акценты, звучат самые потаенные устремления и желания: «Высокое Поле было тем самым местом, где не обидно бы и жить и умереть. Там я долго сидел в рощице

на пне и думал, что от души бы хотел не нуждаться каждый день завтракать и обедать, только бы остаться здесь и ночами слушать, как ветви шуршат по крыше – когда ниоткуда не слышно радио и все в мире молчит» (с. 113). Не считаясь с собственными чувствами, рассказчик резко обрывает сокровенные мечты: «Увы, там не пекли хлеба. Там не торговали ничем съестным. Вся деревня волокла снесь мешками из областного города» (с. 113). Такая проза, по восторженному определению В. Казака, «пишется сердцем, дается страданием и вдохновением»⁵⁵.

Художественная доминанта авторского присутствия, выстраивания образа автора – *самопознание, самоосознание* чувств, мыслей, вызываемых внешним миром. Таким образом, большинство текстов Солженицына являются художественно воплощенными личными переживаниями. Эта данность мира в непосредственно авторской экспрессии совершенна, художественна в своем публицистическом пафосе.

Авторская позиция меняется вслед за действительностью, материалом – «он диктует нам форму» (X, 513). После возгласа негодования: «Торфопродукт? Ах, Тургенев не знал, что можно по-русски составить такое!» (с. 113), в движении публицистического слова автора начинается постепенное выделение элементов слова чужого, сначала диалогического. Но прежде в «своем узнавании людей и событий» рассказчик не разрешает нам забежать вперед, а размеренно,

⁵⁵ Год Солженицына [На анкету отвечает В. Казак] // Лит. газ. – 1991. – 17 июля.

спокойно ведет за собою, будто восстанавливая шаг за шагом то, что когда-то для себя открывал в них он сам»⁵⁶. Автор не прячет ни одной детали, «не сгущает красок, не чернит фона» и, как заметил В. Лакшин, «сохраняет доверие читателя своей художественной честностью, объективностью».

В пейзажных зарисовках Средней России, в красотах русской природы, с которыми контрастирует убогая архитектура Торфопродукта, заключается авторское понимание жизни. Его идеи возникают не только опосредованно, через пейзаж, но и в открытых высказываниях: председатель колхоза Горшков «свел под корень изрядно гектаров леса <...> на том свой колхоз возвысив, а себе получил Героя Социалистического Труда» (с. 113). Внимание автора сосредоточено на многих бедах и несправедливостях современного ему крестьянского быта: нищета и отсутствие самых необходимых продуктов, физическое вымирание крестьянства, низкие пенсии и «за себя» и за погибшего мужа.

Серость окружающей героя-рассказчика действительности расцветивается напевными словами торгующей молоком женщины. В замысле Солженицына полноценно не всякое слово героини, с которым автор может вступить в диалог, а именно звучащая речь – слово «живое», непосредственно обращенное от героини к рассказчику. «Живое» слово в высшей степени физиологично – оно самостоятельно со-

⁵⁶ Лакшин В. Писатель, читатель, критик. Статья вторая // Лакшин В. Указ. соч. – С. 122.

здает портрет. Звучащая речь объективно задерживает внимание на лице Матрены. С авторской точки зрения, оно пре-
вращается в лик, освещенный иконописным светом.

Сосредоточенность автора на выражении лица героини подготавливает основания для глубокого психологического анализа, так как душевное состояние человека наиболее полно проявляется в мимике, в жестах. «Желтое, больное с замутненными глазами» (с. 115) лицо Матрены постепенно окрашивается розовым отсветом «красного морозного солнца» (с. 134). Солженицын непосредственно обращает внимание на лицо героини: «У тех людей всегда лица хороши, кто в ладах с совестью своей» (с. 140). И после смерти ее оно остается в буквальном смысле светлым, «целехоньким, спокойным, больше живым, чем мертвым» (с. 140).

Сокращение дистанции между автором и героиней – «описание в психологическом комплексе» (X, 509) – способствует раскрытию внутреннего мира последнего. Самораскрывающийся психологически самодостаточный персонаж не может быть «героем» в прямом смысле слова. Он лишен детерминированности с миром – автором и читателем. Замысел Солженицына предполагает постепенное сближение повествователя с героем через все этапы человеческого общения. С целью осуществления этой художественной задачи автор предельно сосредоточен на восприятии действительности, в которой герой предстает ее полноправным участником.

В эстетической концепции М. Бахтина малая проза Солженицына в основном может быть отнесена к примерам отклонений от существующей в подавляющем большинстве литературных произведений «ценностной точки вневходимости» героя и автора. В рассказах Солженицына осуществляется усиленная «авторизация» героя. М. Бахтин, допуская ситуацию, в которой «герой сам является своим автором»⁵⁷, справедливо не рассматривает потенциальной возможности превращения автора в своего главного героя, поскольку в этом случае разрушается зыбкая граница между художественной литературой и тем, что обыкновенно выделяют в ней словом «беллетристика».

М. Бахтин обнаруживал и идейные причины образования повествовательных форм с сильным авторским началом: «менее всего на почве монистического идеализма может расцвести множественность неслиянных сознаний»⁵⁸.

Есть существенное различие между *монологомизмом*, как его понимал Бахтин, и *монистической позицией автора*. Авторский мир Солженицына – это «элемент целого», который, что очень важно, – либо единственный истинный, либо указывающий на истину. Расщепление объективно целостного мира в рассказах Солженицына не происходит именно потому, что даже если представлено несколько точек зрения, то

⁵⁷ Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 18.

⁵⁸ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979. – С. 31.

тенденциозная, истинная только одна – принадлежащая автору.

Известное отличие *монологической* точки зрения от *монистической*, которая и представлена в рассказах Солженицына, заключается и в особенностях направленности художественной мысли писателя. Одни доказывают истинность своей позиции, используя все своеобразие явлений окружающего их целостного мира. Другие, среди них и Солженицын, напротив, обосновывают единство мира, исходя из одного принципа, воспринимаемого в качестве истины.

В рассказах Солженицына читатель наблюдает расширение авторского кругозора, в котором обретают смысл отдельные реплики героев, события и природные явления, происходит углубление мысли автора, разворачивается значение и истинный смысл происходящего. Психологическая направленность авторского зрения сказывается и на приемах создания пейзажа, например, в рассказе «Матренин двор».

Герой-рассказчик не сразу обращает внимание на необычное состояние окружающего живого и неживого мира. До определенного момента он вообще существует в своей рассказываемой им жизни и занят своим делом: что-то пишет в углу. Видимое устранение голоса героя-рассказчика из пейзажных зарисовок, проясняющих скрытые процессы в глубине сознания Матрены, – первый шаг к самостоятельному пробуждению ее души. Показ героини из формы житейного рассказа эволюционирует в психологический диа-

лог, в котором живое слово героини раскрывается в своем интонационном и содержательном многообразии. Его завершает осторожный авторский комментарий, расставляющий некоторые, но не окончательные акценты.

Героиня приближается к читателю сквозь призму авторского зрения – «личного опыта». При этом сохраняется полная иллюзия подлинности действительности и самостоятельности героини, так как авторское не замещает сознания персонажа, а лишь подчеркивает, актуализирует в читательском восприятии его ключевые элементы. Выделяя во внутреннем мире Матрены близкое и чуждое, автор определяется со своими симпатиями и антипатиями в философско-публицистических замечаниях героя-рассказчика.

Солженицын не изображает героиню в «психологическом срезе», обнажая самые интимные его мысли и чувства. Лишь в специфических условиях героиня раскрывает свою душу. Возникает эффект привыкания. Читатель, ведомый автором, может повторить: «так привыкла Матрена ко мне, а я к ней» (с. 127). Следующая цель автора – вызвать героиню на искренний разговор, и тогда ее образ «выступит» из «глубокого полумрака»: «В то лето ходили мы с ним в рощу сидеть, – прошептала она. – Тут роща была, где теперь конный двор, вырубил ее... Без малого не вышла, Игнатич. Война германская началась. Взяли Фаддея на войну... – Пошел он на войну – пропал... Три года затаилась я, ждала. И ни весточки, и ни косточки...» (с. 130). Изменение точки зрения

автора с поверхности диалога героя-рассказчика и Матрены в глубину своего «я» является одним из основных приемов психологического анализа в рассказе «Матренин двор». «Да. Да... Понимаю... Облетали листья, падал снег – и потом таял. Снова пахали, снова сеяли, снова жали. И другая революция. И весь свет перевернулся» (с. 130—131). Здесь действует то, что Солженицын называет «туннельным эффектом»: «художник обладает интуицией <...> интуиция проходит гору насквозь туннелем и прямее всего схватывает суть»⁵⁹. Об этом феномене писатель говорил и на пресс-конференции в Мадриде (1976): «...интуиция обеспечивает так называемый „туннельный эффект“, другими словами, интуиция проникает в действительность как туннель в гору. В литературе так всегда было» (X, 332). В результате в преувеличенном авторском кругозоре соединяются природные явления и исторические события нескольких десятилетий.

Такое авторское слово двунаправленное: в сознание читателя и в сознание героини одновременно. Автор слушает Матрену, но говорит о ней с читателем. В этой плоскости точки зрения автора и героини сближаются до предела, но не пересекаются. Каждый из них и субъект, и объект в различных художественных условиях: объект читательского восприятия и субъект, воздействующий на него. В границах самого текста конкретизировать субъектно-объектное

⁵⁹ Солженицын А. Интервью немецкому еженедельнику «Ди Цайт», октябрь 1993 года // Звезда. – 1994. – №6. – С. 53.

качество позиции Солженицына относительно героя крайне сложно. Еще до текста существует твердая установка художника на «просеивание» всего через личный опыт при полной убежденности в том, что иного восприятия быть не может. В «Матренином дворе» героиня выбрана соответственно: «не мешала она моим долгим вечерним занятиям, не досаждала никакими долгими расспросами. До того отсутствовало в ней бабье любопытство или до того была она деликатна, что не спросила меня ни разу: был ли я когда женат?» (с. 127).

«Монистический принцип, то есть утверждение единства бытия в идеализме превращается в принцип единства сознания, – отмечал М. Бахтин, – Единство сознания непременно должно подменить единство бытия, ...единственный принцип познавательной индивидуализации, какой знает идеализм, – ошибка»⁶⁰. Индивидуализация героя осуществляется у Солженицына не путем отрицания, а путем утверждения – обнаружения и оглашения для читателя истины, которой он обладает.

Аксиология становится главным предметом изображения и основным его принципом. Обратимся вновь к И. Ильину, на которого Солженицын часто ссылается в своих публицистических трактатах: «... художник имеет пророческое призвание, он прорекает «живую тайну Божию – это Главное, это Сказуемое, это прорекаемый отрывок мирового смыс-

⁶⁰ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – С. 92.

ла, ради которого и творится все художественное произведение»⁶¹. Христианская аксиология – предмет художественного воплощения. Прежде всего это обнаруживает себя в содержательней стороне текста. Вопрос о смысле жизни героини – это вопрос о ценностях, которые выше самой жизни. В существовании Матрены, с точки зрения автора, есть особый надфизиологический, надсоциальный смысл. *Аксиологический* угол зрения показывает высшее ее назначение: «сберечь для нас нечто вечное, чем мы еще воспользуемся...».

Аксиологически ценностная позиция автора предполагает особые способы ее выражения. Аксиомы не являются героями художественного произведения. В художественном пространстве они должны предстать во всей своей абсолютной очевидности. Художественность заключена в механизме такого изображения. Истина в авторском кругозоре Солженицына не предметна: это свойство праведного героя, которое может быть понято исключительно в монистической позиции, предполагающей однонаправленность и целеустремленность авторского взгляда. В связи с этим Р. Темпест наблюдает в поэтике Солженицына «явление обратной связи: персонажи его произведений, ставшие вестником сохраненной автором истины, в свою очередь придают его общественному образу героическую легендарность»⁶².

⁶¹ Ильин И. Что такое искусство // Ильин И. Указ. соч. – С. 245.

⁶² Темпест Р. Указ. соч. – С. 186.

Солженицын-художник не может ограничиться теологическими истинами. Праведница Матрена – святая в жизни, в обычных условиях, а не в монастыре – живой образ истины в самой действительности, искривленной и оболганной. Такой вывод не может быть принят без деклараций. В заключительных частях рассказов авторскому взгляду Солженицына свойствен глобальный аналитизм. В финале «Матрениного двора» все типы речи, кроме несобственно-прямой, исчезают, и «я» рассказчика перерастает в обобщающее «мы». Повествование переносится в вечное.

«Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, *не стоит село*.

Ни город.

Ни вся земля наша» (с. 146).

Проблема праведничества осмысливается здесь в трех уровнях общечеловеческого опыта: социально-бытового, религиозного, философского. В первом предложении цитируется крестьянская мудрость – «не стоит село без праведника». Во втором – мудрость Божья: город и праведник – тема, отсылающая к книгам Ветхого Завета: найдется ли в городе хотя бы десять праведников, ради которых Бог пощадил бы город (Быт. 18, 16—32). В третьем – прономинализированная фраза с характерным для Солженицына примером инверсии (притяжательное местоимение в позиции после существительного) значительно усиливает семантическую от-

крытость слова «земля», отчего смысл его беспредельно расширяется. В итоге образ праведницы Матрены перерастает в великий символ, героиня рассказа воспринимается его автором и рассказчиком в нем как субъект христианской морали и этики.

4. Приемы самоотстранения в рассказе «Правая кисть»

На основе «личного материала» Солженицын создает «Правую кисть». Рассказ написан в 1960 году, «в воспоминание об истинном случае, когда автор лежал в раковом диспансере в Ташкенте. В 1965 году был предложен в несколько советских журналов, всюду отвергнут. После этого ходил в самиздате» (с. 286). По признанию автора, его не стыдно было печатать в «типографии самого КГБ». Твардовский считал «Правую кисть» самым страшным из того, что написано Солженицыным. По своей обличительной силе рассказ сравним с книгой «Архипелаг ГУЛАГ». Глубина подтекста в нем прозрачна и предвещает, в определенной степени дополняя, ассоциативно-символический смысл повести «Раковый корпус».

Форма повествования от первого лица, используемая Солженицыным в «Правой кисти», способствует устранению всех барьеров между «я-автора» и «я-повествователя». Впервые повествование приобретает форму прямого автобиографического рассказа о себе, предполагающего включение интимных переживаний, раскрытие жизненной драмы писателя. Это были страшные месяцы ожидания смерти весной 1954 года. Но и частная сторона жизни в контексте повествования обретает историческую значимость. Пе-

ред читателем – монолог автора, его исповедь и одновременно покаяние, задержавшиеся на десятилетие. Напряженность повествования определяется желанием героя исповедоваться перед читателем именно сейчас, так как в прошлом этот искренний разговор не был возможен: «... обо всем этом я не мог рассказать окружающим меня вольным больным. Если б и рассказал, они б не поняли» (с. 159).

«Правая кисть» – не просто воспоминание, это исповедальное воспоминание. В последнем, по мнению F. Hart, художник стремится рассказать «историю своей личности, передать и изобразить содержание своего характера, чистую правду о самом себе»⁶³. В то же время ощутимо и другое: исключительно религиозное и связанное с христианской исповедальческой традицией стремление к покаянию. Покаяние в православии является непременным условием исповеди. В «Правой кисти» начала исповеди и покаяния переплетаются в сложной субъектной структуре взаимодействия в разной степени авторизованных голосов – автора-героя и автора-повествователя. В рассказе они разделены между собой пространственно-временной дистанцией. Следовательно, их голоса могут содержать в себе разный взгляд на действительность.

Композиционно в «Правой кисти» выделяются две примерно равные части: в первой доминирует слово автора-по-

⁶³ Hart F. R. Notes for an Anatomy of Modern Autobiography // New Literary History. – New York, 1970. – Y. 1. – P. 24.

вествователя, во второй – слово автора-героя, изображаемого в непосредственных диалогических отношениях с окружающим миром. Таким образом, и по отношению к автогерою у Солженицына развивается та же самая модель повествования, что и при создании образа любого «чужого» персонажа: сначала о нем рассказывают, а потом дают возможность заговорить самому.

В первой половине рассказа усиливается аналитическое начало, разрывающее препятствия, которые могли бы возникнуть во временной дистанции между личностью автора-повествователя и личностью автора-героя. Художественная задача до предела усложняется. Инструмент анализа действительности – «личный опыт» – превращается в его непосредственный предмет. Писателю предстояло художественно изобразить процесс переработки личного опыта в его душевной динамике. Но реконструировать собственное сознание в качестве самодостаточного, как у всякого другого героя, независимого от воли художника-творца в тексте, – значит признать возможность множественности личности. Для Солженицына это путь в художественный тупик, выход из которого лежит в специфике самой художественности: в повествовательных приемах самораскрытия личности, используемых автором.

Если между личностью автора и героем-рассказчиком в «Матренином дворе» и «Захаре-Калите» нет существенной разницы, то всякий другой полностью автобиографиче-

ский герой, самостоятельно не участвующий в развитии повествования, не прекращая выражать мнения автора, перестает быть собственно автором – субъектом, то есть создателем. Герои – не авторы, хотя и призваны выполнять в тексте их волю.

Солженицын мог использовать две возможности решения этой художественной задачи. Сначала это путь элементарного вспоминания своего опыта, который неизбежно превращает художественный текст в мемуарный. Затем это подлинно художественное решение – авторское *самоотстранение*. В этом случае, когда автор становится героем своего произведения, он, следуя законам художественности, показывает себя со стороны во внешних видимых связях с действительностью. Характерный, но не единственный пример *самоотстранения* в рассказах Солженицына – «Правая кисть». Материал, который предполагает крайнюю степень актуализации личного опыта, – это не лагерь даже, а некое знание, полученное на пороге смерти.

Сложный мучительный процесс *автотипизации* осуществляется в первой части рассказа. В процессе беспристрастного авторского анализа своего психологического состояния во время болезни в образе повествователя одновременно возникает и раскрывается образ автора-героя. Автор мыслит и чувствует, страдает и радуется, как когда-то его герой – он сам же. Но далее в развитии повествования происходит их художественно закономерное разделение: субъек-

тивация повествователя и объективация героя.

Чувство, объединяющее автора со «своим героем», – жалость: к себе, своим сверстникам, «перемороженным под Демьяновском, сожженным в Освенциме, отравленным в Джеккагане, домирающим в тайге» (с. 161). Беспредельная жалость возникает и потому, что этого рассказа могло бы и не быть. Перед читателем проходит «месяц, месяц и еще месяц» (с. 159) изнуряющего чувства жалости. Твардовский считал эту описательную часть «очень художественной». Все «радости», недоступные умирающему ээку, здесь показаны: фруктовый ларек, чайхана, газетный киоск с красивыми блокнотиками. Особенно напряженной жалостью автора к самому себе становится при виде «люющихся» по дорожкам «женщин, женщин, женщин». Наконец, авторский голос заканчивает: «Я был жалок. Исхудалое лицо мое несло на себе пережитое – морщины лагерной вынужденной угрюмости... Но я не видел сам себя. А глаза мои не менее прозрачно <...> пропускали внутрь меня – мир» (с. 162).

Как известно, чувство жалости к самому себе в искусстве, в частности драматическом, по системе К. Станиславского является единственным приемом, позволяющим естественно заплакать на сцене, то есть сыграть самого себя. В рассказе «Правая кисть» жалость автора к самому себе способствует оживлению в его сознании далеких событий, позволяет увидеть тот мир и показать его своими глазами. Автор как будто входит в этот мир и ведет повествование в каче-

стве героя-рассказчика: «Так однажды перед вечером стоял я у главных ворот и смотрел» (с. 162).

В субъектной структуре рассказа «Правая кисть» позиция автора складывается из двух самостоятельных голосов: автора-повествователя и автобиографического героя-рассказчика. Поведение и мысли последнего играют существенную роль в создании образа автора. Субъектная организация «Правой кисти» строится по кольцевой схеме: авторское, объективируясь в голосе героя-рассказчика, в финале рассказа возвращается в границы первоначальной субъектной формы – несобственно-прямой речи. В этом сказывается тенденция к усилению оценочности повествования. Герой-рассказчик молча уходит, «все время поглаживая грудь от тошноты» (с. 168—169), отворачивается, а портрет ветерана Боброва дорисовывается уже в кругозоре автора: «Ветеран глубоко ушел в скамью, голова и даже плечи его как бы осели в туловище. Раздвинуто повисли беспомощные пальцы. Свисало распахнутое пальто. Круглый раздутый живот неправдоподобно лежал в сгибе на бедрах» (с. 169). При этом читатель ни на мгновение не забывает, что перед ним стоит ветеран...

Это был совершенно новый в советском искусстве угол зрения на революционные события и гражданскую войну. Трагический образ ветерана Боброва появился в рассказе Солженицына в то время, когда распространенными штампами в изображении революции стали безжизненные худо-

жественные типы или «супермены» – неуловимые мстители и красные дьяволята. «Иконописцами» октябрьского переворота точка зрения Солженицына могла быть воспринята не иначе, как очернительство и кощунство.

Проблема, поднятая в «Правой кисти» через «личный материал», – это вопрос о жизнеспособности системы. В образе ветерана Боброва, бывшего красноармейца отряда особого назначения, Солженицын подписывал смертный приговор тоталитаризму. С появлением Боброва в рассказе возникает мотив неумолимо идущего времени. В кругозоре автора сближаются, приобретая конкретный смысл, разные временные пласты: истинное прошлое – «доворачивала саблю и сносила голову, шею, часть плеча эта правая кисть» (с. 188), и оболганное прошлое в настоящем на страницах комикса с благородным чекистом вверх ногами в руках девушки-регистраторши. Таким образом, авторское слово вновь расставляет последние акценты.

5. Авторские идеи в структуре драматического повествования

Только один из рассказов Солженицына 50-х годов, «Случай на станции Кочетовка», «никогда не был подвергнут критике» (с. 286), так как отрывок из него был прежде напечатан в правительственной газете «Правда». В центре рассказа находится характер глубокий и психологически противоречивый – лейтенант Зотов. Повествование в целом ведется с точки зрения этого героя. В подобных произведениях, как отмечал маститый русский советский рассказчик С. Антонов, «события воспроизводятся не со стороны, а окрашиваются восприятием и отношением к ним того персонажа, с точки зрения которого они описываются»⁶⁴. «Случай...» был создан Солженицыным «с заведомой целью показать, что не какое-то ограниченное число закоренелых злодеев совершали злодейства, но их могут совершить самые чистые и лучшие люди, и надо бороться со злом в себе»⁶⁵. Внутренняя борьба в сознании Зотова и попытки робкого сопротивления внешнему течению жизни стали основным содержанием рассказа.

«Случай...» продолжает замысел «Правой кисти». Напи-

⁶⁴ Антонов С. Письма о рассказе. – М., 1964. – С. 139.

⁶⁵ Солженицын А. Бодался теленок с дубом // Новый мир. – 1991. – №6. – С. 74.

санный двумя годами позже, он развивает тему ответственности за содеянное зло. Но если в «Правой кисти» преступление отделено от совершившего его временной дистанцией: перед нами немощный старик, а убивает, калечит только символическая «правая рука», то в «Случае...» проблема ответа за участие в преступлении раскрывается непосредственно перед читателями.

В «Случае...» разворачивается конфликт личности и общественных интересов. Его драматическая сущность усиливается в тоталитарном государстве, так как этот конфликт не может выйти за пределы сознания героя и внешне проявляется в самых незначительных подробностях. Основное повествование закономерно перемещается в сферу сознания героя – мир его мыслей и чувств.

Зотов постоянно присутствует в рассказе. Все, о чем повествует автор, каким-то образом связано с главным героем, интересует его или хотя бы находится в пределах достижения его взгляда. В развитии повествования господствует точка «видимости» героя. Авторское в этом случае не утрачивает своего значения, а только гармонизируется в пространстве и времени с кругозором героя. Субъектная структура такого повествования в целом достаточно однородна, поэтому ее анализ с целью изучения позиции автора не будет исчерпывающим без учета ценностных ориентиров автора при изображении действительности, окружающей героя, в том числе пейзажа.

В «Случае...» все подчинено драматизации художественного повествования. Первоначально напряженность нагнетается отсутствием какого-либо действия вообще. Единственное событие – «случай» – происходит на 35-й странице рассказа. До этого темп жизни прифронтового железнодорожного узла сдерживает разыгравшееся ненастье.

Дел у Зотова было невпроворот, «стоять и глазеть было некогда, но Зотов не опускал шторок...» (с. 172): «тоска подобралась к нему в темнеющем прежде времени дне – и заскребла» (с. 173). Медитативное состояние героя изображается автором в форме повествования «изнутри» – это мучительные размышления о неудачном ходе войны, о чудовищно-немыслимых вещах: «о бегстве заводских директоров, о разгроме где-то каких-то касс или магазинов...» (с. 174). Этого недостаточно для создания полноценного образа героя, так как даже если с точностью передается его внутреннее состояние, то оно никак не мотивируется, не объясняются его внешние причины. Сосредоточенность автора на переживаниях героя не является всемогущим средством раскрытия его характера. Поэтому авторское слово предваряет объективное изображение сознания героя, уточняя его состояние.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.