

Олег
Лекманов

Лицом к лицу

О русской литературе
второй половины XX –
начала XXI века

Олег Андершанович Лекманов
Лицом к лицу. О русской
литературе второй половины
XX – начала XXI века
Серия «Диалог (Время)»

текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67806668

*Олег Лекманов. Лицом к лицу. О русской литературе второй половины
XX – начала XXI века: Время; Москва; 2022
ISBN 978-5-00112-233-3*

Аннотация

В книге собраны статьи и заметки разных лет профессора Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека Олега Лекманова, посвященные русским писателям второй половины XX – начала XXI в. Среди героев книги Борис Пастернак и Александр Солженицын, Юрий Казаков и Тимур Кибиров, Евгений Евтушенко и Ирина Одоевцева... Статьи объединены общим методом – автора интересуют в первую очередь конкретные реалии в произведении выбранных им героев, анализ которых позволяет предложить общую интерпретацию произведения.

Содержание

От автора	5
О стихотворении Бориса Пастернака «Ночь» (1956)	6
Об одной загадке Георгия Иванова	13
Иваны в «Иване Денисовиче»	18
А. И. Солженицына	
Русский лес в «Матренином дворе»	24
А. И. Солженицына	
О преамбуле к роману А. И. Солженицына «В круге первом»	30
Кто идет по «выжженной дороге»	36
в стихотворении Арсения Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...» (1958)?	
Конец ознакомительного фрагмента.	43

Олег Лекманов
Лицом к лицу. О
русской литературе
второй половины XX
– начала XXI века

© Лекманов Олег Андершанович, 2022

© «Время», 2022

Издание осуществлено при финансовой поддержке Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации

16+

От автора

Основная область моих профессиональных занятий – русская литература первой половины XX века. Тем не менее за тридцать с лишним лет публикаций в журналах, сборниках и на интернет-ресурсах у меня скопилось изрядное количество статей и заметок, написанных об отечественной прозе и поэзии второй половины XX столетия и даже начала XXI века. Многие из них я решился объединить в этой книге. Читателю подбор имен героев моих работ может показаться случайным, но для меня это не так: в книге собраны заметки только о тех авторах, думать и писать о которых мне было по-настоящему интересно. Некоторые тексты даже сложились в небольшие циклы. Для публикации в книге многие из них исправлены и дополнены, все статьи, кроме некрологов, снабжены библиографическими отсылками.

О стихотворении Бориса Пастернака «Ночь» (1956)

*Смягчив молитвой смертную истому,
Он вышел за ограду. На земле
Ученики, осиленные дремой,
Валялись в придорожном ковчеге.
Борис Пастернак. Гефсиманский сад (IV, 547)¹*

Напомним текст пастернаковского стихотворения:

Идет без проволочек
И тает ночь, пока
Над спящим миром летчик
Уходит в облака.

Он потонул в тумане,
Исчез в его струе,
Став крестиком на ткани
И меткой на белье.

Под ним ночные бары,
Чужие города,
Казармы, кочегары,

¹ Здесь и далее в заметке стихотворения Пастернака цитируются по изданию: *Пастернак Б. Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. М., 2003–2005, с указанием номера тома и страницы.*

Вокзалы, поезда.

Всем корпусом на тучу
Ложится тень крыла.
Блуждают, сбившись в кучу,
Небесные тела.

И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повернут Млечный Путь.

В пространствах беспредельных
Горят материки.
В подвалах и котельных
Не спят истопники.

В Париже из-под крыши
Венера или Марс
Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.

Кому-нибудь не спится
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.

Он смотрит на планету,
Как будто небосвод

Относится к предмету
Его ночных забот.

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты – вечности заложник
У времени в плену.

(II, 167–168)

Начнем с очень простого наблюдения: на стихотворение «Ночь» можно посмотреть как на сугубо функциональный текст. Главная цель лирического героя – ни в коем случае не заснуть. Стихотворение – это способ не заснуть. Не только потому, что все оно – страстный призыв не спать, но и потому, что пока работаешь над ним – не спишь.

Все же не заснуть очень трудно, поэтому в первые строфы, как бы помимо воли автора, предательски проникают образы, связанные с обстановкой уютного отхода ко сну. В первых двух строфах подразумеваются простыни, пододеяльник («И меткой на *белье*») и, возможно, наволочка (по звуковому сходству с «*проволочками*»), а в четвертой возникает глагол «ложится» в соседстве с «тучей». Всем, кто хоть раз летал

на самолете, памятно это иррациональное желание – улечься на тучу или на облака (упоминаемые в первой строфе) как на мягкую перину.

Однако во второй половине стихотворения лирический герой воодушевляется, образы, связанные со сном, исчезают, и все кончается бравурной констатацией: лирическому герою удалось не заснуть, борьба «с дремотой» на этот раз завершилась его победой.

Но зачем «с дремотой» нужно бороться? Почему не следует предаваться сну?

Чтобы приблизиться к тому варианту ответа на эти вопросы, который хочу предложить я, попробуем освежить восприятие двух финальных строк стихотворения «Ночь». Сделать это, кстати, не очень просто, потому что они уже давно превратились в идиому, в мем, который каждый использует для своих целей, не задумываясь о его изначальном смысле. А вот мы спросим себя: что это значит – «вечности заложник / У времени в плену»? Или чуть по-другому: к кому эти слова подходят лучше всего, чье имя можно безо всяких натяжек подставить на место «ты» двух финальных строк? Ответ, как представляется, очевиден – имя Христа, которого Бог от лица «вечности» отдал в «заложники» «времени» ради всеобщего спасения людей.

При таком понимании финала пастернаковского стихотворения абсолютно прозрачным становится и его главный призыв – пять раз повторенное «не спи». В этом призыве, по-

видимому, будет правильно увидеть отсылку к следующим стихам 26 главы Евангелия от Матфея:

³⁶ Потом приходит с ними Иисус на место, называемое Гефсимания, и говорит ученикам: посидите тут, пока Я пойду, помолюсь там.

³⁷ И, взяв с Собою Петра и обоих сыновей Зеведеевых, начал скорбеть и тосковать.

³⁸ Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною.

³⁹ И, отойдя немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты.

⁴⁰ И приходит к ученикам и находит их спящими, и говорит Петру: так ли не могли вы один час бодрствовать со Мною?

⁴¹ бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение: дух бодр, плоть же немощна.

⁴² Еще, отойдя в другой раз, молился, говоря: Отче Мой! если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя.

⁴³ И, придя, находит их опять спящими, ибо у них глаза отяжелели.

⁴⁴ И, оставив их, отошел опять и помолился в третий раз, сказав то же слово.

⁴⁵ Тогда приходит к ученикам Своим и говорит им: вы всё еще спите и поживаете? вот, приблизился

час, и Сын Человеческий предается в руки грешников;
встаньте, пойдем: вот, приблизился предающий Меня.

Таким образом, не спать, бодрствовать в стихотворении «Ночь» означает – быть с Христом и вместе с ним участвовать в работах, «посвященных преодолению смерти», как сказано в романе «Доктор Живаго» (IV, 12).

Так понимаемое стихотворение «Ночь» напрашивается на сопоставление со столь же хрестоматийным «Гамлетом» (1946), открывающим последнюю, стихотворную часть «Доктора Живаго»:

Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.

Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.

(IV, 515)

Два эти стихотворения, разделенные десятью годами, по-видимому, восходят к соседним строкам одной евангельской главки². Однако самая существенная разница между ними в интересующем нас аспекте состоит не в том, что в стихотворение «Гамлет» евангельские отсылки вплетены откровенно, а в «Ночь» – прикровенно, а в том, что герой стихотворения 1946 года трагически одинок, тогда как героев стихотворения 1956 года множество, и их всех, героически бодрствующих в «сумраке ночи», объединяют, связывают между собой почти всеохватный взгляд летчика и безо всяких «почти» всеохватный мысленный взгляд и текст поэта.

² По-видимому, фрагменты Евангелия, связанные с последними часами Христа на свободе и Его пленением, особенно сильно волновали Пастернака. Кроме уже упомянутых мною «Ночи», «Гамлета» и «Гефсиманского сада» можно вспомнить еще о второй редакции пастернаковского стихотворения «Город» (1942). Зачин этого стихотворения: «Зима, на кухне пенье Петьки» (II, 111) совмещает в себе сниженный вариант имени апостола Петра и того самого крика петуха, который так важен для описания сцены троекратного отречения Петра от Христа. И в этой евангельской сцене, и в стихотворении Пастернака ключевыми являются мотивы холода, пронизывающего окружающий мир, и наступающего «конца времен» (II, 111).

Об одной загадке Георгия Иванова

- 1 Ликование вечной, блаженной весны,
- 2 Упоительные соловьиные трели
- 3 И магический блеск средиземной луны
- 4 Головокружительно мне надоели.
- 5 Даже больше того. И совсем я не здесь,
- 6 Не на юге, а в северной царской столице.
- 7 Там остался я жить. Настоящий. Я – весь.
- 8 Эмигрантская быль мне всего только снится —
- 9 И Берлин, и Париж, и постылая Ницца.
- 10...Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем,
- 11 Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты,
- 12 Мы спокойно, классически просто идем,
- 13 Как попарно когда-то ходили поэты³.

Это стихотворение вошло в знаменитый предсмертный цикл Иванова 1958 года «Последний дневник», и смотрится оно, действительно, как страничка из дневника или из письма – столь велика степень автобиографичности стихотворения. Про письмо я упомянул неслучайно, потому что именно в письме Иванова к филологу и поэту Владимиру Маркову из французского курортного городка Йера (где Иванов и Ирина

³ *Иванов Г.* Стихотворения / Сост., предисл., подгот. текста и коммент. А. Арьева. СПб., 2009. С. 339–340.

Одоевцева жили в пансионате для пожилых неимущих людей) отыскивается весьма выразительная бытовая параллель к стихотворению: «Здесь весна. Все в цвету. Мне ефта красота здорово надоела. Так проходит любовь. Эти места, т. е. средиземный берег, поразили меня впервые в 1910 (или 9 году), когда меня, поправлявшегося после воспаления легких на Рождестве привезли в Норд Экспресс в Ниццу. 48 часов. В Петербурге что-то 25 градусов мороза. И вдруг, после Марселя весь этот рай. И потом, в эмиграции, сколько раз “за свои деньги” мы с женой ездили в Ниццу Монте Карло, Канны, Жуан ле Пен, и я не переставал наслаждаться. А вот теперь бесплатно и... хотел бы дождю, морозцу, хоть слякоти какой»⁴.

Более того, в письмах к тому же Маркову обнаруживаются прямые *медицинские* комментарии к слову «головокружительно», с которого начинается последняя строка первой строфы стихотворения. Иванов превращает в метафору реальный и мучительный симптом своей последней болезни: «...трудно писать – начинают стучать молотки в голове» (из письма от 21 марта 1957 г.)⁵; «Ох, слабеет моя голова от длинного, хотя и дурацкого письма» (из письма от 7 мая 1957

⁴ Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958 / Mit einer Einleitung herausgegeben von H. Rothe. Köln; Weimar; Wien, 1994. S. 52.

⁵ Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958 / Mit einer Einleitung herausgegeben von H. Rothe. Köln; Weimar; Wien, 1994. S. 53.

г.)⁶; «Кончаю, т. к. начинает трещать голова – теперь от всего трещит, как старый мозоль на дряхлой подошве» (из письма конца декабря 1957 г.)⁷.

Изображение двух главных этапов жизненного пути Иванова (до 26 сентября 1922 года – дня отъезда поэта из России и после этого дня) четко распределяется по строкам стихотворения. Строки 1—4-я – его эмигрантское настоящее; строки 5—7-я – его русское прошлое; строки 8—9-я – его эмигрантское прошлое; строки 10—13-я – его русское прошлое.

Впрочем, прошлое ли изображается в финальной строфе? Для того чтобы аргументированно ответить на этот вопрос, необходимо сначала решить главную загадку, заданную Ивановым читателю в стихотворении «Ликование вечной, блаженной весны...»: кому в двух последних строках подражают Иванов с Гумилевым? Кто эти «поэты», которые «ходили» «когда-то» «попарно»?

А. Ю. Арьев в фундаментальном комментарии к собранию стихотворений Иванова предлагает такой вариант ответа на этот вопрос: «...скорее всего, толчком к стихотворению послужила память о строчках Гумилева из его стихотворения “Современность” (1911): “Вот идут по аллее,

⁶ *Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958 / Mit einer Einleitung herausgegeben von H. Rothe. Köln; Weimar; Wien, 1994. S. 61–62.*

⁷ *Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958 / Mit einer Einleitung herausgegeben von H. Rothe. Köln; Weimar; Wien, 1994. S. 49.*

так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя...”, возвращающая также к персонажам и атмосфере первого сборника Георгия Иванова. Для авторов обоих стихотворений “современность” – это сама по себе мало чем примечательная область пересечения различных путей и сфер поэтического бытия»⁸.

Гипотеза остроумная и, вероятно, точная, однако я бы хотел предложить другой ответ.

В письме к Маркову от 14 декабря 1957 года Иванов делился со своим корреспондентом впечатлениями от его статьи «Запоздалый некролог», опубликованной в Сан-Франциско в альманахе «У золотых ворот». Героем этой статьи был Михаил Леонидович Лозинский, о чьем переводе «Божественной комедии» Марков отозвался чрезвычайно лестно⁹. Иванов же мнение Маркова скорее оспорил: «...я читал здесь – большие куски – его Данта, зная его, не считаю, что это его переводческий шедевр»¹⁰.

Тем не менее именно чтение статьи Маркова вполне могло актуализировать в сознании Иванова фигуры Данте и Вергилия, чье совместное путешествие по загробному миру в «Божественной комедии» послужило образцом для многих последующих парных изображений поэтов в европейской куль-

⁸ Иванов Г. Стихотворения. С. 669.

⁹ Марков В. Запоздалый некролог // У Золотых ворот. Сан-Франциско: Литературно-художественный кружок, 1957. С. 99—105.

¹⁰ Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov 1955–1958. S. 86.

туре. Напомним, что Лета, которой уподобляется Нева в 11-й строке стихотворения «Ликование вечной, блаженной весны...», в «Божественной комедии» упоминается пять раз, в том числе в четырнадцатой песни, в диалоге между Данте и Вергилием.

Если моя догадка верна, то в последней строфе стихотворения Георгия Иванова он и Николай Гумилев парой идут вдоль «замерзшей Невы» не в прошлом, а, подобно Данте и Вергилию, в некотором вневременном пространстве, в вечности, причем эта прекрасная «зимняя» вечность может быть противопоставлена изрядно надоевшей «весенней» вечности из первой строфы стихотворения.

При этом употребление наречия «попарно», то есть парами (не парой!), по двое, возможно, подсказывает читателю, что Вергилий и Данте были только первой и «образцовой» парой поэтов, которые «когда-то ходили» по берегу Леты. А вслед за ними и отчасти подражая им следовали Гёте и Шиллер, Пушкин и Дельвиг (которые могли ходить парой в качестве соучеников по лицу), Ахматова и Гумилев, Гумилев и Георгий Иванов...

Иваны в «Иване Денисовиче»

А. И. Солженицына

Потенциал ономастики в рассказе Солженицына «Один день Ивана Денисовича» используется экономно и эффективно.

Жесткая лагерная иерархия, подчиняющая себе сознание всех персонажей произведения, за исключением баптиста Алешки, многократно усиливает и на воле существенную разницу между полными и уменьшительными именами, именами и фамилиями, фамилиями и именами отчествами. Это тонко показано автором, например, в той сцене рассказа, где приболевший Иван Денисович пытается получить в лагерьной санчасти освобождение от работы (здесь и далее в книге курсив в цитатах везде мой. – *О. Л.*):

...в дежурке сидел фельдшер – молодой парень *Коля Вдовушкин*, за чистым столиком, в свеженьком белом халате – и что-то писал <...> Шухов снял шапку, как перед начальством <...> *Николай* писал ровными строчками <...>

– Вот что... *Николай Семеньч*... я вроде это... болен... <...>

– Что ж ты поздно так? А вечером почему не пришел? Ты же знаешь, что утром приема нет? Список освобожденных уже в ППЧ <...>

– Да ведь, *Коля*... Оно с вечера, когда нужно, так и не болит... (23–24)¹¹

Юный фельдшер, увиденный глазами годящегося ему если не в отцы, то в старшие братья главного героя, сперва совсем «по-граждански» назван Колей. Но поскольку он «начальство», перед которым положено снимать шапку, Коля стремительно преображается в Николая, а потом (в реплике Шухова) – в Николая Семеныча. Когда же Иван Денисович предпринимает попытку человеческого контакта со Вдовушкиным, Николай Семеныч снова урезается до Коли.

На то, что выбор формы обращения одного лагерника к другому имеет первостепенное смысловое значение, автор «Ивана Денисовича» в своем рассказе дважды указывает прямо. Ближе к финалу, в сцене на стройке:

– Иди, бригадир! Иди, ты там нужней! – (*Зовет Шухов его Андрей Прокофьевичем, но сейчас работой своей он с бригадиром сравнялся. Не то, чтоб думал так: «Вот я сравнялся», а просто чувствует, что так.*) (92)

И – ближе к началу – в том фрагменте, где главный герой впервые фигурирует как Иван Денисович (до этого автор называл его исключительно Шуховым, а надзиратели – по номеру – Щ-854):

Павло поднял голову.

¹¹ Здесь и далее в заметке рассказ Солженицына цитируется по изданию: Солженицын А. Один день Ивана Денисовича. М., 1963. С. 23–24, с указанием номера страницы в круглых скобках.

– Нэ посадылы, *Иван Денисыч*? Живы? (*Украинцев западных никак не переучат, они и в лагере по отчеству да выкают.*) (26)

Разумеется, подбор большинства имен, отчеств и фамилий в рассказе Солженицына не случаен. Такие фамилии, как Фетюков, Волковой – «бог шельму метит, фамильицу дал!» (32), Буйновский и многие другие – просто и выразительно характеризуют тех, кому они даны автором «Ивана Денисовича». Почти то же самое можно сказать об имени и отчестве солженицынского интеллигента – Цезарь Маркович – чьи «древнеримские», царственные обертоны обыгрываются в рассказе:

Цезарь богатый, два раза в месяц посылки <...> Цезарь оборотился, руку протянул за кашей, на Шухова и не посмотрел, будто каша сама приехала по воздуху (Солженицын 1963: 72) <...> Шухов бросился мимо БУРа, меж баракон – и в посылочную. А Цезарь пошел, себя не роняя, размеренно, в другую сторону (110).

и тому подобное.

Та основная причина, по которой Солженицын дал своему заглавному герою имя Иван, вряд ли нуждается в специальной комментации и обосновании. Иван – «самое обиходное у нас имя <...> По всей азиатской и турецкой границе нашей, от Дуная, Кубани, Урала и до Амура, означает русского <...> Иван простак и добряк» (цитируем словарь В. И. Даля).

Вместе с тем внимательный читатель рассказа, на наш

взгляд, обязательно должен время от времени вспоминать известное выражение «Иван, не помнящий родства».

Губительный отрыв от родных корней, рабское подчинение законам, навязанным новой властью – все это, согласно Солженицыну, составляет едва ли не суть характера бывалого лагерника (читай – опытного советского гражданина):

...за столом, еще ложку не окунувши, парень молодой крестится. Значит, украи нец западный, и то новичок.

А русские – и какой рукой креститься, забыли. <... > (19)

Писать теперь – что в омут дремучий камешки кидать. Что упало, что кануло – тому отзыва нет (38).

Ни по-плотницки не ходят, чем сторона их была славна, ни корзины лозовые не вяжут, никому это теперь не нужно. А промысел есть-таки один новый, веселый – это ковры красить (39).

В том, что сознание самого Ивана Денисовича заражено коррозией безверия и забвения вековых устоев, читатель убеждается из его финального идеологического спора с баптистом Алешкой (139–141).

Именно поэтому чрезвычайно важно, что герою произведения присвоено не только имя, но и отчество – все же он крепче многих других персонажей рассказа и на почти генетическом уровне помнит о своем крестьянском происхождении, а советскую власть воспринимает как чуждую и досадливо навязчивую силу:

– Не иначе как двенадцать, – объявил и Шухов. – Солнышко на перевале уже.

– Если на перевале, – отозвался кавторанг, – так, значит, не двенадцать, а час.

– Это почему ж? – поразился Шухов. – *Всем дедам известно*: всего выше солнце в обед стоит.

– То – дедам! – отрубил кавторанг. – А с тех пор декрет был, и солнце выше всего в час стоит.

– Чей ж эт декрет?

– Советской власти!

Вышел кавторанг с носилками, да Шухов бы и спорить не стал. Неуж и солнце *ихим* декретам подчиняется? (57–58)

Имя Иван у Солженицына – это своеобразный «общий аршин», мерило русского национального характера со всеми его достоинствами и недостатками. «Недоиваны» в рассказе сурово осуждаются, как осуждается устами старого зэка фильм Сергея Эйзенштейна «Иоанн Грозный» (на самом деле, и это важно, называвшийся «*Иван Грозный*»):

– Нет, батенька, – мягко этак, пропуская, говорит Цезарь, – объективность требует признать, что Эйзенштейн гениален. «*Иоанн Грозный*» – разве это не гениально? Пляска опричников с личиной? Сцена в соборе!

– Кривлянье! – ложку перед ртом задержа, сердится Х-123. – Так много искусства, что уже и не искусство. Перец и мак вместо хлеба насущного! И потом

же гнуснейшая политическая идея – оправдание единичной тирании. Глумление над памятью трех поколений русской интеллигенции! (71)

Но и «*Переиваны*» автором изображаются с нескрываемой иронией. Таков в произведении «худой да долговязый сержант черноокий» (11), надзиратель с «избыточной» кличкой Полтора Ивана. И «Иван в квадрате» – условный «*Иван Иванович*», которому на воле полагается «отдельная зарплата и Петру Петровичу отдельно зарплата» (52). Здесь важно отметить, что «Иванами Ивановичами» в лагерях презрительно называли бывших работников умственного труда: «– Вы давно на Колыме? – спросил самый храбрый, разглядев во мне “Ивана Ивановича”» (В. Шаламов, «Геологи») ¹².

Идеально сбалансированным героем предстает у Солженицына бывший крестьянин Иван Денисович, умело пребывающий в «жилистом, не голодном и не сытом», то есть среднем, гармоничном «состоянии» (108).

Возможно, что именно на способность Ивана Денисовича «заморозить», сохранить неприкосновенной свою личность, намекает его фамилия – Шухов, от – «шух – лед» (словарь В. И. Даля). Напомним, что мотив неподатливого, твердого льда – один из ключевых в рассказе.

¹² Шаламов В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 2013. С. 235.

Русский лес в «Матренином дворе» А. И. Солженицына

Уже заглавие солженицынского рассказа содержит в себе пространственную характеристику.

Первый абзац «Матрениного двора» (о вступлении к рассказу – далее) тему пространства подхватывает и развивает:

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 лет на десять. Мне просто хотелось в среднюю полосу – без жары, с лиственным рокотом леса. Мне хотелось затесаться и затеряться в самой нутряной России – если такая где-то была, жила (205)¹³.

Пространство и время здесь предстают своего рода синонимами. Возвращаясь в «среднюю полосу» России, герой рассказа пытается вернуться в «нутряную Россию» прошлого. Самая возможность существования такой России, сразу же, впрочем, берется под сомнение («...если такая где-то была, жила»).

И точно – хотя герою первоначально улыбается удача и

¹³ Здесь и далее в заметке рассказ Солженицына цитируется по изданию: Солженицын А. Избранное. М., 1991, с указанием номера страницы в круглых скобках.

он попадает в «местечко Высокое Поле», «где не обидно было бы жить и умереть» (206), эта удача оказывается иллюзорной. «Увы, там не пекли хлеба. Там не торговали ничем съестным. Вся деревня волокла снедь мешками из областного города» (206).

В противопоставлении деревни Высокое Поле, целиком зависимой от областного города, этому самому городу легко угадывается противопоставление «старой» России – «новой». Или, если говорить более точно, – противопоставление исконной России – России советской. Эта оппозиция последовательно проводится через весь рассказ Солженицына.

Воплощением старой России предстает в «Матренином дворе» русский лес, чей «лиственный рокот» столь любезен сердцу рассказчика:

На взгорке между ложков, а потом других взгорков, цельно-обомкнутое лесом, с прудом и плотинкой, Высокое Поле было тем самым местом, где не обидно было бы жить и умереть. Там я долго сидел в рощице на пне (206).

Воплощением советской России предстает в «Матренином дворе» железная дорога. Именно поэтому в начале рассказа герой мечтает «навсегда поселиться» «где-нибудь подальше от железной дороги». Именно поэтому роковая неизбежность в результате приводит его в поселок Торфопроduct («Торфопроduct? Ах, Тургенев не знал, что можно порусски составить такое!» (207)), сквозь который «проложена

была узкоколейка, и паровозики, пронзительно свистя, таскали по ней поезда с бурым торфом, торфяными плитами и брикетами» (207). Тургенев в этом микрофрагменте, вероятно, упомянут не только как автор стихотворения в прозе «Русский язык», но и как автор рассказа о незаконной порубке леса «Бирюк»¹⁴.

Разумеется, Солженицын не упускает случая сообщить, что

и на этом месте стояли прежде и перестояли революцию дремучие, непрохожие леса. Потом их вырубил – торфоразработчики и соседний колхоз. Председатель его, Горшков, свел под корень изрядно гектаров леса и выгодно сбыв в Одесскую область, на том свой колхоз возвысив, а себе получив Героя Социалистического Труда (207).

Символ советской действительности – железнодорожный поселок Торфопродукт («В Торфопродукт легко было приехать. Но не уехать» (207)) расположен бок о бок с деревней, где проживает главная героиня рассказа: «... деревня эта Тальново, испокон она здесь, еще когда... кругом лес лихой стоял» (208). Местоположение деревни Тальново – срединное, она находится между советским Торфопродуктом и «целым краем деревень... все поглуше, от железной дороги по-

¹⁴ Подробнее о тургеневских мотивах в рассказе см. в прекрасной статье: Немзер А. С. Русская словесность на Матрённом дворе // Солженицынские тетради: Материалы и исследования. Вып. 3. М., 2014. С. 64–97.

дале, к озерам» (208). Соответственно, межеумочным предстает в рассказе «Матренин двор» и сознание большинства жителей деревни.

Как и в Высоком Поле, «русское» в деревне Тальново поставлено в условия жесткой зависимости от «советского». Так, для того чтобы выхлопотать себе жалкую пенсию, героиня рассказа Матрена вынуждена таскаться по различным советским учреждениям, а ведь «собес от Тальнова был в двадцати километрах к востоку, сельский совет – в десяти километрах к западу, а поселковый – к северу, час ходьбы» (215). Отметим, что и в «церковь на водосвятие» героине рассказа приходится ходить «за пять верст» (223). Остальные храмы, по-видимому, были разрушены или использовались для других (страшно подумать – каких) целей.

Еще одна несправедливость:

Стояли вокруг леса, а топки взять было негде. Рычали кругом экскаваторы на болотах, но не продавалось торфу жителям, а только везли – начальству, да кто при начальстве, да по машине – учителям, врачам, рабочим завода (216).

Вдобавок ко всему этому, жена председателя колхоза («женщина городская, решительная» (219)) то и дело заставляла Матрену («к делу вашему теперь не присоединенную» (219)) и других деревенских женщин бесплатно работать на государство: «– И вилы свои бери! – наставляла председательша и уходила, шурша твердой юбкой» (219).

Неудивительно, что все «нутряное» в деревне Тальново находится в запустении и разоре. В первую очередь это касается дома Матрены – чудом сохранившегося «фрагмента» былой, лесной России: «Дом не низкий – восемнадцать венцов. Однако изгнивала щепя, посерели от старости бревна сруба и ворота, когда-то могучие, и проредилась их обвершка» (209). А ведь в былые времена дом радовал глаз «стругаными бревнами и веселым смолистым запахом» (209).

Но главная беда состоит даже не в том, что старая Россия загнивает снаружи. Гораздо более печально то, что «советское» (читай – лживое) проникло внутрь Матрениного дома. Здесь, рядом с «тусклым зеркалом» (210) и по соседству с «иконкой Николая Угодника», расположился «яркий рублевый плакат» (210), с которого «грубая красавица» «постоянно протягивала» «Белинского, Панферова и еще стопу каких-то книг» (212) – ироническая реминисценция из «Кому на Руси жить хорошо». В одной из финальных главок рассказа эта маленькая уступка лжи аукнется героям «Матрениного двора». Плакатная «советская» красавица еще отплатит Матрене за гостеприимство: «Нет Матрены. Убит родной человек... Разрисованная красно-желтая баба с книжного плаката радостно улыбалась» (240).

В чью пользу разрешается в «Матренином дворе» конфликт между «нутряной» и «советской» Россией? На первый взгляд, этот вопрос выглядит почти риторическим. В финале рассказа, напомним, два железных сцепленных паровоза

вдребезги разносят деревянный Матренин двор и самодельные сани, которые прямо на переезде стали разваливаться потому, что «Фаддей для них лесу хорошего не дал» (239). Впрочем, еще в середине рассказа как бы скороговоркой сообщается о том, что «больше всего» Матрена боялась поезда: «— Как мне в Черусти ехать, с Нечаевки поезд вылезет, глаза здоровенные свои вылупит, рельсы гудят — аж в жар меня бросает, коленки трясутся. Ей-богу правда!» (221, 222) (Нужно ли говорить, что поезд сбивает Матрену как раз на полпути к Черустям?)

Тем важнее, что во вступлении к своему рассказу Солженицын описывает, как «по ветке, что идет к Мурому и Казани», даже железные советские поезда, словно в память о разметанном дворе Матрены, «замедляли свой ход почти как бы до ошупи» (205).

А на последней странице рассказа, где «советское» в духовном облике Матрены начисто вытесняется «русским» (из перечня небогатого имущества героини, приводимого в финале «Матрениного двора», не случайно исключено упоминание о плакате с «красно-желтой бабой»), Солженицын объединяет «деревенское» с доселе враждебным ему «городским» во всеохватном образе «всей земли нашей»:

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 (249).

О преамбуле к роману А. И. Солженицына «В круге первом»

Речь пойдет о коротком предисловии к итоговой редакции романа «В круге первом». Вот полный текст этого предисловия:

Судьба современных русских книг: если и выныривают, то ущипанные. Так недавно было с булгаковским «Мастером» – перья потом доплывали. Так и с этим моим романом: чтобы дать ему хоть слабую жизнь, сметь показывать и отнести в редакцию, я сам его ужал и искажил, верней – разобрал и составил заново, и в таком-то виде он стал известен.

И хотя теперь уже не нагонишь и не исправишь – а вот он подлинный. Впрочем, восстанавливая, я кое-что и усовершенствовал: ведь тогда мне было сорок, а теперь пятьдесят.

написан – 1955—1958

искажён – 1964

восстановлен – 1968¹⁵

Как представляется, семантическая нагруженность этого текста (только притворяющегося чисто служебным, проход-

¹⁵ Солженицын А. И. В круге первом. М., 2006. С. 5.

ным) весьма велика.

Для начала: в предисловии ненавязчиво привлекается внимание читателя к едва ли не основной особенности композиции всего произведения – оно сбито в единое целое настолько рационально, что автор при желании может «разобрать» и состави<ть>» роман «заново», как хорошо отлаженный *механизм*. Еще раз это будет подчеркнуто уже на следующей странице книги, где представлены два параллельных и соотносящихся друг с другом столбика названий главок двух частей романа.

Для многих русских писателей и читателей слово «механизм» в качестве характеристики композиции романа прозвучало бы как оскорбление. Для бывшего учителя математики Солженицына, ни в жизни, ни в творчестве не терпевшего расхлябанности и приблизительности, в этом слове, как кажется, заключалась доблесть. Обратим внимание на наглядное «математическое» соотношение «было сорок, а теперь пятьдесят» в преамбуле к роману, а также на то, что существительное «круг», являющееся частью заглавия этого романа вместе с числительным «первом», при желании могут быть восприняты как взятые из словаря математика.

Соответственно, и на само предисловие к роману правомерно было бы взглянуть как на мельчайший элемент гигантского механизма произведения, в котором все устроено сверхпродуманно и ни слова не сказано «просто так», по натию. (Напомним, что с изображения циферблата часов (то

есть совмещения мотивов круга и механизма) начинается основной текст романа.) Хорошим примером такой продуманности может послужить своеобразная «табличка» дан в финале предисловия. Не собираясь сейчас комментировать их с точки зрения хронологии написания, искажения и восстановления текста романа, отметим, что все названные Солженицыным даты чрезвычайно значимы для «большой» истории Советского Союза.

1955–1958 (роман пишется) – начало оттепели и XX съезд в 1956 году.

1964 (роман искажается) – освобождение Н. С. Хрущева от обязанностей первого секретаря ЦК КПСС, председателя Совета Министров СССР и члена Президиума ЦК КПСС на октябрьском пленуме ЦК КПСС.

1968 (роман восстанавливается) – вторжение войск стран Варшавского договора (кроме Румынии) в Чехословакию и конец оттепели.

Таким образом, частная история написания, искажения и восстановления текста романа «В круге первом» накладывается на «большую» историю того государства, о котором в романе идет речь.

Далее. По крайней мере три героя романа (Нержин, Рубин и Сологдин), хотя и не только они, проходят испытание искушением, «большим соблазном». Государство предлагает каждому из этих персонажей нечто, за что придется заплатить дорогой ценой: осознанным предательством по от-

ношению к другим людям и/или к себе самому (аналогия договора с дьяволом кажется тут не только вполне уместной, но и очевидной). Нержину удается устоять против большого соблазна, а Рубину и Сологдину – нет. В предисловии к роману «В круге первом» Солженицын неброско, но значимо включает в этот список себя самого, причем его вариант оказывается промежуточным. Чтобы увидеть свое заветное произведение опубликованным, автор по собственному признанию искажил его (то есть пошел на сделку с советскими редакторами, вольно или невольно представляющими дьяволоподобное государство), но затем обстоятельства сложились так, что автору удалось отказаться от компромиссного варианта романа и восстановить (улучшив) подлинник. Отсюда интонация сожаления и даже раскаяния, которая отчетливо звучит в предисловии: «я сам его <...> искажил <...> И хотя теперь уже не нагонишь и не исправишь...»

Эти наблюдения вновь возвращают нас к «табличке» в финале преамбулы к роману. 1955–1958 – оттепельная эйфория, роман пишется в расчете на публикацию в СССР. 1964 – со снятием Хрущева рушатся надежды на печатание полного текста романа, Солженицын делает уступки цензуре и искажает свое произведение. 1968 – ввод советских войск в Чехословакию знаменует окончательное крушение надежд на публикацию романа в Советском Союзе, что позволяет автору отказаться от компромиссного варианта и восстановить (дополнив) неподцензурную версию.

Наконец, и упоминание о «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова, безусловно, введено в предисловие к роману «В круге первом» не случайно. Хотя Солженицын прочел «Мастера» уже после того, как закончил основную работу над книгой, он не мог не обратить внимания на некоторые важные точки схождения двух романов. В обоих представлено широкое панорамное изображение Москвы. В обоих возникают зловещие фигуры всеильного владыки и его приспешников, причем особое внимание уделяется изображению тайной полиции. А главное, в обоих романах в роли одного из главных героев выводится писатель (в «Круге» – писатель, только еще готовящийся приступить к своему поприщу), противопоставляющий злу и лжи окружающего мира слово правды об истории и современности.

С одной стороны, как совершенно справедливо отмечает А. С. Немзер, солженицынское «сравнение в авторской преамбуле с “Мастером и Маргаритой” не лишено полемического подтекста», хотя бы потому, что «в булгаковском романе слова “рукописи не горят” произносит дьявол – Солженицын не верит в воландовский спецхран. Он знал и знает – горят <...> Нетленными они могут стать, лишь если Бог сохранит писателя, полностью подчинившего себя тому Слову, что властно звучит в его душе и вмещает весь мир»¹⁶. С

¹⁶ Немзер А. С. Рождество и воскресение (О романе Александра Солженицына «В круге первом») // Немзер А. С. При свете Жуковского: Очерки истории русской литературы. М., 2013. С. 821.

другой стороны, упоминая о «Мастере и Маргарите» в предисловии к роману, Солженицын задает точку отсчета для восприятия этого романа и сразу же сообщает читателю об очень высоком уровне своих авторских притязаний. Напомним, что многие годы спустя автор «Круга» так написал об авторе «Мастера и Маргариты» в статье, вошедшей в цикл «Из литературной коллекции»: «Хотя и у него я ничего не перенял, и свойства наших перьев совсем разные, и главный его роман я не полностью принял, – он остается мне тепло-родственным, воистину – старшим братом, сам не могу объяснить, откуда такая родственность»¹⁷.

Итак, в предельно сжатом предисловии к роману «В круге первом» Солженицын спрессовал многие важнейшие для этого романа «смыслы».

¹⁷ Солженицын А. Из «Литературной коллекции» // Солженицынские тетради: Материалы и исследования. Вып. 2. М., 2013. С. 16.

Кто идет по «выжженной дороге» в стихотворении Арсения Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...» (1958)?

18

Стихотворение Арсения Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван-Гог...», написанное в 1958 году и вошедшее в книгу поэта «Перед снегом» (1962), на первый взгляд, не представляет особых трудностей для интерпретации. Уже с начальных строк мы чувствуем особую простоту формы и отчетливость, старательную сформулированность внутри любого фрагмента этого стихотворения. Двустипшия с парной рифмовкой, каждое из которых стремится стать отдельной компактной фразой, казалось бы, специально со зданы для того, чтобы строить в стихах некое рассуждение, причем делать это шаг за шагом, последовательно.

Однако, как мы постараемся показать далее, за первым, легко считываемым смысловым слоем этих стихов скрываются и могут быть раскрыты еще как минимум два.

¹⁸ Статья написана в соавторстве с Михаилом Кукиным.

1

Для начала перечитаем текст стихотворения:

Пускай меня простит Винсент Ван-Гог
За то, что я помочь ему не мог,

За то, что я травы ему под ноги
Не постелил на выжженной дороге,

За то, что я не развязал шнурков
Его крестьянских пыльных башмаков,

За то, что в зной не дал ему напиток,
Не помешал в больнице застрелиться¹⁹.

Здесь заканчивается первая часть стихотворения, представляющая собой просьбу о прощении со следующим далее перечислением поступков, за *несовершение* которых лирического героя нужно простить, и начинается вторая часть, где поэт говорит уже о себе, о своем положении в мире (и положении перед картинами Ван Гога). В этой части, как замечает читатель, смысл несколько усложняется, престаёт быть таким откровенно простым и даже прямолинейным, каким был в начале:

¹⁹ Тарковский А. Стихотворения и поэмы. М., 2015. С. 71.

Стою себе, а надо мной навис
Закрученный, как пламя, кипарис.

Лимонный крон и темно-голубое, —
Без них не стал бы я самим собою;

Унизил бы я собственную речь,
Когда б чужую ношу сбросил с плеч.

А эта грубость ангела, с какою
Он свой мазок роднит с моей строкою,

Ведет и вас через его зрачок
Туда, где дышит звездами Ван-Гог²⁰.

И все же, дочитав эти строки до конца, мы не чувствуем большого затруднения при их сжатом пересказе. Сначала поэт попросил у Ван Гога прощения, потом признался в любви к его работам и, наконец, заявил о своем, поэта, «сродстве» с художником: «А эта грубость ангела, с какою // Он свой мазок роднит с *моей* строкою...»

Несложно назвать и конкретные живописные источники тех или иных строк стихотворения Тарковского.

Так, двестише:

За то, что я не развязал шнурков

²⁰ Тарковский А. Стихотворения и поэмы. М., 2015. С. 71.

Его крестьянских пыльных башмаков...

неизбежно вызывает в памяти знаменитую серию картин Ван Гога второй половины 1880-х годов, на которых изображена грубая, стоптанная, грязная обувь, ботинки со шнурками. Очевидно, через этот «портрет обуви» художник рассказывает нам о нелегком пути, своем собственном, любого бедняка, простого труженика и человека на земле вообще.

Читая строки:

Стою себе, а надо мной навис
Закрученный, как пламя, кипарис... —

мы вспоминаем многочисленные кипарисы Ван Гога. Это одно из «любимых» деревьев позднего, арльского периода творчества художника, кипарисы – герои не только картин, но и писем Ван Гога к родным. Он рассуждает о том, что пишет их по-новому, так, как до него никто не писал, о сложности их цвета, схожести их с обелисками и так далее. Причем, берясь за любимый мотив, Ван Гог всегда трактует кипарисы именно как закрученные, вихрящиеся, взвизгивающие и правда напоминающие черное пламя – строка Тарковского «Закрученный, как пламя, кипарис» весьма точно передает экспрессию изображения многочисленных кипарисов у Ван Гога. Назовем несколько наиболее известных работ художника с кипарисами, относящихся к 1889–1890 годам: «Пшеничное поле с кипарисами» (1889, Национальная галерея,

Лондон); «Пшеничное поле с кипарисами» (1889, Метрополитен-музей, Нью-Йорк); «Звездная ночь» (1889, Музей современного искусства, Нью-Йорк); «Дорога с кипарисом и звездой» (1890, Музей Крёллер-Мюллер, Оттерло, Голландия). На последней картине, заметим, изображены два человека, бредущих по дороге.

Далее в стихотворении Тарковского мы читаем:

Лимонный крон и темно-голубое, —
Без них не стал бы я самим собою...

Здесь поэт упоминает два главных, любимых цвета позднего Ван Гога: ярко-желтый и синий («темно-голубой»), причем «лимонный крон» среди других «кронов» отличается в палитре автора «Подсолнухов» особой яркостью. Эти цвета, интенсивный ярко-желтый и темно-голубой, можно видеть на многих, практически на всех картинах Ван Гога позднего периода. Изучение этих картин, проведенное Отделом реставрации и консервации ГМИИ им. Пушкина в Москве, установило, что «крон» входил в состав палитры художника наряду с другими немногочисленными красками:

Химические исследования картин <...
> выявили привычку Ван Гога писать чистыми красками, смешивая их на палитре только со свинцовыми белилами. Согласно данным микрорентгеноспектрального анализа проб, отобранных с картины «Море в Сент-Мари»,

Ван Гог использовал всего семь красок, широко распространенных с середины XIX века: свинцовые белила, синий кобальт, берлинская лазурь, искусственная киноварь (французский вермильон), швейнфуртская зелень, желтый и оранжевый хром²¹.

Именно этот «хром» (в другом написании «крон») и упомянут в стихотворении Тарковского.

Два финальных двустихия стихотворения составляют одну фразу, не будем разрывать их и мы:

А эта грубость ангела, с какую
Он свой мазок роднит с моей строкою

Ведет и вас через его зрачок
Туда, где дышит звездами Ван-Гог.

Эти строки сейчас важны для нас, потому что в них дано выразительное описание мазка кисти Ван Гога; именно экспрессивный и часто рельефный мазок является одним из главных и самых узнаваемых признаков манеры голландского художника.

Слова о «грубости ангела» сразу обращают на себя внимание, они кажутся неожиданными, в них Тарковский как будто впервые в этом стихотворении позволяет себе поэтическую вольность. Характеристика «грубость ангела» зву-

²¹ См.: [www.museumconservation.ru/ data/ works/ technical_investigations_van_gogh/ index.php](http://www.museumconservation.ru/data/works/technical_investigations_van_gogh/index.php).

чит резко, выпукло и хорошо подходит для разговора о стиле Ван Гога, особенно поздних его работ. Их новаторская, почти безумная смелость позволяет назвать эти работы «нездешними», «божественными», «ангельскими». Их энергичная напористая манера позволяет говорить о «грубости». В первую очередь эту «грубость» можно отнести к экспрессивным мазкам кисти и к ярким, почти несмешиваемым цветам палитры художника.

Наконец, финальные строки разбираемого стихотворения говорят о пути, по которому «грубость ангела» (поэтическая мощь Ван Гога) ведет зрителя картин, как бы внезапно отрывая от земли и вынося, а то и выбрасывая через зрение Ван Гога (дословно: «ведет и вас через его зрачок») в небесное или даже наднебесное, запредельное пространство. То есть читатель-зритель, начав путь вместе с художником по пыльной выжженной дороге, в финале стихотворения оказывается в небе и вместе с Ваг Гогом «дышит звездами»²²

²² Типологически сходный случай – стихотворение Ал. Блока «Балаган» (1906), начинающееся строками: «Над черной слякотью дороги / Не поднимается туман» (*Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. М., 1997. С. 88*). В финале у Блока, напомним: «Чтоб в рай моих заморских песен / Открылись торные пути» (Там же. С. 89).

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.