

Владислав Краснов

ВОСПРИНЯЛ ЛИ СОЛЖЕНИЦЫН ПОЛИФОНИЮ ДОСТОЕВСКОГО?

В своих попытках определить место Солженицына в русской литературе большинство критиков связывает его с творчеством Льва Толстого. При этом находят сходства не только в стилистике, тематике, приемах повествования и изображения героев, но и в философии истории и искусства.¹ Что же касается сходств с Достоевским, то их обычно обходят стороной, считая или поверхностными, или случайными. Однако сам Солженицын, хотя и не называя имени Достоевского, не однажды намекал на свое более фундаментальное родство с ним. Вот как он описал свой творческий подход в 1964 году в интервью со словацким журналистом Павлом Личко:

Какой жанр я считаю наиболее интересным? Полифонический роман, четко определенный по времени и месту. Роман без главного героя. Если роман имеет главного героя, автор неизбежно уделяет ему больше внимания и отводит больше места. Каким образом я понимаю полифонию? Каждый человек становится главным героем, как только действие переносится на него. Тогда автор чувствует себя ответственным за всех тридцать пять героев. Он не оказывает предпочтения ни одному из них. Он должен понимать каждый персонаж и мотивировать его действия. Ни в коем случае он не должен терять почвы под ногами. Я применил этот метод при написании двух книг и намерен использовать при написании третьей.²

¹ В статье В.Краснова цитаты (большой частью) выделены целиком курсивом (прим. ред.).

Хотел того Солженицын или нет, но, назвав свой метод полифоническим, он явно указал на свое методологическое родство с Достоевским. Дело в том, что только за год до этого в Москве была переиздана книга М.М. Бахтина о Достоевском, в которой писатель провозглашается основоположником современного «полифонического» романа. Солженицын не мог не знать о ней. Более того, из его объяснения видно, что он понимает ее именно так, как понимал полифонию Бахтин в применении к творчеству Достоевского. Тем самым Солженицын не только указал на свое методологическое родство с Достоевским, но и придал исключительное значение полифонической концепции для понимания своего творчества. Новый метод он применил, по собственному признанию, при написании трех романов: *В Круге Первом (ВКП)*, *Раковый Корпус (РК)* и *Август Четырнадцатого (АЧ)*. Именно эти романы обеспечили ему всемирное признание, включая Нобелевскую премию.

После опубликования интервью с Личко западные литературоведы один за другим стали называть романы Солженицына полифоническими или находить в них, по крайней мере, элементы полифонии. Но, как ни странно, никто не удосужился сопоставить методологию романного творчества Солженицына с методологией Достоевского или проанализировать вышеназванные романы в свете полифонической теории Бахтина.

Эту задачу я взял на себя. В 1980 году в Америке была опубликована моя книга: *Solzhenitsyn and Dostoevsky: A Study in the Polyphonic Novel* (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1980.) Из тринадцати глав одиннадцать были посвящены подробному разбору полифонических элементов в характеристике героев, в изображении времени и места действия, в языке, в структуре и в самом жанре *ВКП*. Две же последних главы посвящены художественному претворению полифонического метода в романах *РК* и *АЧ*. Ниже следует сокращенный авторский перевод введения, четырех глав (с фокусом на *ВКП*) и заключения книги.

Введение. Что такое полифония?

Впервые полифоническая теория была разработана в книге М.М. Бахтина *Проблемы творчества Достоевского*, опубликованной в 1929 году.³ Книга сразу же подверглась нападкам марксистско-ленинских догматиков от литературоведения. На нее быстро

наклеили ярлык «формализма», и она практически исчезла из обихода советского литературоведения на целое поколение. Автор был арестован и отправлен в ссылку. Только после смерти Сталина опальный литературовед был реабилитирован. Отчасти переработав и значительно расширив свое исследование, он переиздал книгу под новым названием *Проблемы поэтики Достоевского* в 1963 году.⁴

Главным вкладом Достоевского в сокровищницу мировой культуры Бахтин считает создание нового *типа* романа. Согласно Бахтину, до Достоевского преобладающим *типом* в мировой литературе был роман *гомофонический*, в русле которого шли и такие знаменитые современники Достоевского, как Лев Толстой, Гончаров и Тургенев. Им Достоевский противопоставил *полифонический* роман.

Одним из главных отличий романа полифонического от гомофонического Бахтин считает такой подход к изображению главных героев, что их голоса звучат зачастую не менее убедительно для читателя, чем голос самого автора. Если главные герои в гомофоническом романе всего лишь *объекты*, в полифоническом романе они *автономные субъекты*. Автор предоставляет своим героям такую духовную самостоятельность, что читатель зачастую не может отличить авторского голоса от *голосов* его героев. Создается *эффект многоголосья, то есть полифоничности*. В восприятии читателя герои Достоевского попадают ему как бы в соавторы, как это было с Иваном Карамазовым, якобы сочинившим *Легенду о Великом Инквизиторе*. Во всяком случае, герои Достоевского как бы соперничают с ним в борьбе за внимание и симпатии читателя.

Означает ли это, что автор идет по пути нравственного релятивизма? Или что он не имеет своего мнения? И не сводится ли к минимуму авторская роль? Отнюдь нет. Согласно Бахтину, наоборот, авторская роль еще больше усложняется, требуя от писателя особого искусства. Ибо автор выражает свой взгляд на мир не столько через одного или другого героя, или через историко-софские вставки, как это делает Толстой в *Войне и мире*, сколько через систему образов, чередование точек зрения и через всю структуру романа.

Хотя Бахтин был близок формалистам, он отвергает их «узкий формалистический» подход, как и «узкий идеологический»

подход их оппонентов. В отличие от формалистов Бахтин идет дальше «периферии формы». В отличие от *узких идеологов* Бахтин не воспаряет в заоблачные выси метафизики Достоевского, а сосредоточивается на его «формообразующей идеологии». В основе же последней лежит пусть неортодоксальное, но в сущности своей глубоко христианское мировоззрение. Оно зиждется на четырех краеугольных камнях: персонализм, плюрализм, сосуществование и взаимодействие. Это-то мировоззрение и послужило той питательной средой, из которой выкристаллизовался полифонический роман.

Это был смелый шаг — противопоставить *реакционера* и *религиозного фанатика* Достоевского таким прогрессивным представителям критического реализма, как Толстой, Тургенев и Гончаров, чье искусство Бахтин определил как «гомофоническое» и коренящееся в «идеологическом монологизме».

Предрекая большое будущее полифоническому искусству, Бахтин не отрицал жизнеспособности гомофонической формы и допускал сосуществование обеих. Однако, советские эпигоны *гомофонии* в искусстве и *монологизма* в идеологии ни о каком сосуществовании с *иными голосами* и помышлять не хотели. Их устраивала только полная монополия марксистско-ленинского *монолога* в политике и соцреалистической *гомофонии* в искусстве. Именно им был адресован заключительный абзац издания 1929 года: «Любая попытка изобразить этот мир как завершённый, в обычном монологическом смысле этого слова, как подчиненный одной идее и одному голосу, неизбежно обречена на провал».⁵

Предупреждение Бахтина оправдалось. Страна и ее литература вскоре были подчинены одной идее и одному голосу. Бахтин был наказан, его книга запрещена, да и романы Достоевского обречены на полуподпольное существование. Но и пророчество Бахтина тоже оправдалось. На волне развенчания Сталина Бахтин был реабилитирован, а его книга переиздана.

Провозгласив своим методологическим идеалом сочетание *синхронного* анализа с *диахронным*, Бахтин дополнил свою работу 1929 года смелым экскурсом в историю развития жанров. Этот экскурс помог ему обосновать новаторство Достоевского в контексте мировой литературы. Отметив, что романы Достоевского отличаются от романов современников не только *многоголосьем*,

но и жанром, Бахтин вывел их генеалогию из так называемой *шутливо-серьезной* жанровой ветви античной литературы, в первую очередь, из сократических диалогов и менипповой сатиры. Развивая теорию «карнавального мироощущения» и «карнавализации литературы» как важного источника жанрообразования, Бахтин подводит читателя к выводу, что хотя Достоевский был основоположником *современной* полифонии, жанровые особенности его романов коренятся в традициях античности. Эволюционируя через раннюю христианскую литературу, они доходят до Достоевского через творчество Данте, Сервантеса, Шекспира, Бальзака, По, Пушкина и Гоголя.

В издании 1963 года Бахтин еще больше подчеркивает общекультурную значимость полифонии. Согласно Бахтину, полифоническое новаторство Достоевского не замыкается на поэтике, а затрагивает «основные принципы европейской эстетики». Более того, он объявляет Достоевского создателем «совершенно нового типа художественного мышления» и даже творцом «новой художественной модели мира». Продолжая оперировать понятиями персонализма и плюрализма, Бахтин смело противопоставляет полифоническое мышление Достоевского всецельному «монологическому принципу», завладевшему всем *прогрессивным* человечеством:

Укреплению монологического принципа и его проникновению во все сферы идеологической жизни в новое время содействовал европейский рационализм с его культом единого и единственного разума и особенно эпоха Просвещения, когда формировались основные жанровые формы европейской художественной прозы. Весь европейский утопизм также зиждется на этом монологическом принципе. Таков утопический социализм с его верой во всецелое убеждения.⁶

Нет нужды объяснять, какому *монологическому принципу* и какой *утопии* Бахтин бросал вызов. Поставив под сомнение *непререкаемые* постулаты советского литературоведения, книга Бахтина вызвала фурор. Официальный критик Дымшиц подверг книгу разному в *Литературной газете*. Уверенный в незыблемости *монологического принципа*, Дымшиц обвинил Бахтина в том, что он якобы поместил Достоевского за рамки реалистического искусства вообще. Он приписал это «формалистическим» увлечениям Бахтина. Но нашлись у Бахтина и защитники. Например,

в своем ответе Дымшицу, И. Василевская и А. Мясников объявили книгу Бахтина «антиформалистической». Обходя стороной вопрос о совместимости соцреализма с полифонией, они выразили надежду, что полифония переживет капитализм и даже призвали советских писателей принять ее на свое творческое вооружение.

Интервью Солженицына с Личко можно воспринять как своеобразный вклад писателя в эти дебаты. Однако, мало заявить о своей приверженности к полифонии. Главные вопросы остаются. Насколько Солженицын был последователен в претворении полифонического замысла? И: удалось ли ему добиться полифонического эффекта, как это удавалось Достоевскому? В последующих главах, в сокращенном переводе с английского, я постараюсь ответить на эти два вопроса. Надо однако оговориться, что приверженность полифонии, даже в том смысле, в котором Бахтин находит ее у Достоевского, отнюдь не исключает своеобразия творческого мастерства Солженицына.

Глава 1. Голоса из Ада

Есть в романе ВКП такой эпизод. В общежитии МГУ на Стромынке аспирантка Муза, пишущая диссертацию по Тургеневу, спрашивает своих подруг по комнате:

— *Чем отличаются русские литературные герои от западноевропейских? Самые излюбленные герои западных писателей всегда добиваются карьеры, славы, денег. А русского героя не корми, не пои — он ищет справедливости и добра. А?* (гл. 45)⁷

Хотя вопрос Музы повисает в воздухе, сам роман настолько полон героев, ищущих справедливости и добра, что ясно, что эта русская традиция близка сердцу Солженицына. Но это еще не значит, что именно Тургенев был для Солженицына главным образцом для подражания в изображении героев. В другом эпизоде инженер Сологдин вызывает на спор филолога Рубина:

— *Хочешь спорить из словесности? Это — область твоя, не моя.*

— *Да что из словесности?*

— *Ну, например, как надо понимать Ставрогина?*

— *Об этом уже есть десятки критических...*

— *Они ни гроша не стоят! Я их читал. Ставрогин! Свидригайлов! Кириллов! Они так сложны и непонятны, как бы-*

вает только в жизни! В жизни редко мы узнаем человека сразу и никогда — до конца! Всегда выскакивают какие-то неожиданности. Тем и велик Достоевский! А словесники воображают, что могут нам просветить человека насквозь. Смешно (60).

Не случайно филолог Рубин уклоняется от спора. Искусство Достоевского непостижимо для *инженеров человеческих душ* периода соцреализма. Но по крайней мере один советский *словесник*, Бахтин, мог бы согласиться с Сологдиным. А сам писатель пошел по пути *великого Достоевского*.

Но прежде чем приступить к методам изображения героев у Солженицына, несколько слов о подходе Достоевского к своим. Согласно Бахтину, Достоевский замечателен *радикально новым отношением* к своим героям: «Подобно гетевскому Прометею, он создает не безгласных рабов (как Зевс), а свободных людей, способных стать рядом со своим творцом, не соглашаться с ним и даже восставать на него».⁸ Именно поэтому даже изошренные критики зачастую не в состоянии отличить голос Достоевского от голосов его героев. Остро осознавая «незаконченность» и непредсказуемость человека вообще (по Сологдину: «Всегда выскакивает что-то неожиданное»), Достоевский тем не менее старается раскрыть человека в человеке, изобразить суть его личности, скрытую за маской социальной роли. Создав новый тип *героя-идеолога*, Достоевский применяет и новые способы его изображения. В то время как его современники уделяли главное внимание влиянию социального происхождения, воспитания и общественной среды, Достоевский переместил *доминанту* изображения на раскрытие *самосознания* героев. От расхожих типов *кающегося дворянина, гоголевского чиновника и бунтующего разночинца* Достоевский перешел к *человеку из подполья, мечтателю и человеку идеи*.

Поскольку люди интересовали Достоевского не как продукты социальной действительности, а как носители воплощенных в них идей, портретные галереи его романов зачастую превращаются в ристалище противоборствующих мировоззрений. В то время как в гомофоническом (монологическом) романе идеи отражаются в исходной позиции автора, или выражаются устами главного героя, в полифоническом романе идеи сами становятся предметом изображения. В этом смысле романы Достоевского можно назвать идеоло-

гическими. Но хотя писатель убедительно изобразил самые разные мировоззрения, это не значит, что он не имел своего собственного. Его искусство замечательно тем, что он *«умел именно изображать чужую идею, сохраняя всю ее полноту как идеи, но в то же время сохраняя и дистанцию, не утверждая и не сливая ее с собственной выраженной идеологией»*.⁹

Даже с первого взгляда очевидно, что роман ВКП плотно населен противоборствующими *героями-идеологами*. Вот наиболее яркие из них:

— Лев Рубин мнит себя единственным истинным защитником *прогрессивной* марксистско-ленинской идеологии;

— Дмитрий Сологдин, главный оппонент Рубина, прослыл на шарашке как *«Мавринская Пифия»*. Он любитель диалогов-дуэлей;

— Глеб Нержин, *«подмастерье Сократа»* и поклонник Эйнштейна, считается закоренелым скептиком среди *«мудрецов»* шарашки. Ищущий человек, он в поисках истины *«провоцирует»* других на сократовские диалоги;

— Ростислав Доронин, студент-зэк, *«характер и мировоззрение его вполне сформировались в короткой, но бурной жизни»* в условиях всесоюзного розыска и последовавшего заключения. Согласно его историософии, сталинское общество — это повторение цикла римского рабства;

— Кондрашев-Иванов, тюремный художник и *«нестареющий идеалист»*, отвергает марксистский постулат *«бытие определяет сознание»* в пользу *«фантастической»* веры в Образ Совершенства;

— Спиридон Егоров, тюремный дворник крестьянского происхождения. В нем Нержин находит *«альтернативу мудрости своих интеллектуальных друзей»*;

— Иннокентий Володин, номенклатурный дипломат и *«последователь Эпикура»*, в благородном порыве спасти невинного от ареста отвергает философский материализм как *«компас дикаря»* и *«лепет ребенка»*;

— Душан Радович, сербский марксист и бывший член Коминтерна, мировоззрение которого упростилось в шарашке до *futo ergo sum*. Но он и тут воскуривает свой фимиам Марксу и мировой революции;

— Яконов, полковник, начальник шарашки. Выходец из дво-

рян, талантливый инженер и сам бывший зэк, он в сущности оппортунист. Бывшая возлюбленная Агния сравнивает его поведение с приспособленчеством митрополита Кирилла к татарским завоевателям Древней Руси;

— Адам Ройтман, майор, заместитель Яконова. Еврей по происхождению, Ройтман охвачен страхом перед возможным арестом в связи с кампанией *против космополитизма*. Ставит перед собой кардинальный вопрос всех идеологов: «С кого начинать исправлять мир? С других? Или с себя?»;

— Сам Сталин приводит шарашку в движение распоряжениями о *секретной телефонии* и *насчет космополитизма*. Считая себя единственным «настоящим философом», он тщится «опровергнуть контрреволюционную теорию относительности».

Несмотря на разнообразие, несовместимость и даже непримиримость некоторых из вышеуказанных позиций, изображение каждого *идеолога* отдельно и группы в целом отличается чертами, присущими полифоническому методу.

Во-первых, доминанта изображения сосредоточена не на социальном положении, этническом происхождении, семейных условиях или производственных отношениях, а на раскрытии самосознания *идеологов*, то есть на их *собственной* оценке действительности и себя. Читатель ничего не узнает ни о родителях Нержина, ни об условиях его воспитания. Зато мы знаем, что еще в школьные годы им овладело одно страстное желание «изучить и понять», что же происходит в стране. Дворянское происхождение Яконова не помешало ему стать покорным слугой *пролетариата*. Другой же дворянин, Кондрашев-Иванов, не поддался ни соцреализму как художник, ни марксизму-ленинизму как гражданин.

Приверженность Рубина революции ассоциируется с его еврейским происхождением. Не заостряя на этом внимания, Солженицын раскрывает его жизненную позицию в свете предательства в отношении родственника. Но Рубин не предатель по натуре. Он остро сознает аморальность своего поступка. Но будучи идейным фанатиком, он пытается оправдаться рассуждениями о высшем партийном долге. Про Иннокентия Володина можно было бы сказать, что на него благотворно повлияла мать, вышедшая из буржуазной среды. Но не тут-то было. Солженицын изображает это влияние, или скорее восприимчивость к нему, не как причину, а как

следствие перемены в его сознании после звонка доктору Добромову. А чем же вызван благородный поступок? «Неисповедимы пути Господни», отвечает повествователь, как бы признавая свое авторское бессилие. Как и Достоевский, он рьяно ограждает своих героев идеи от посягательств социологического детерминизма.

Вторая особенность полифонического подхода к изображению героев состоит в том, что их мировоззрение выходит за пределы политических идеологий, привязанных по времени и месту. Иван Карамазов, например, знаком с идеями социализма и атеизма. И все-таки его интересуют прежде всего «абсолютные и вечные» три вопроса, которые дьявол задал Христу, «*ибо в этих трех вопросах как бы совокуплена в одно целое и предсказана вся дальнейшая история человеческая и явлены три образа, в которых сойдутся все неразрешимые исторические противоречия человеческой породы на всей земле*» (14; 230). Также и Солженицын изображает героев *под знаком вечности* (*sub specie aeternitatis*). Не случайно он ассоциирует их с главными фигурами мировой истории. Володина он называет (на номенклатурной стадии) «последователем Эпикура», а после ареста иронически сравнивает его с *Мыслителем* Родена. Нержин не только «подмастерье Сократа», но и почитатель скептиков от Секста Эмпирика до Монтеня. Рубин обзывает его «таоистом» и поклонником философии Санкья. Сам же Нержин, будучи незаурядным математиком, черпает свое вдохновение из идей Паскаля, Ньютона и Эйнштейна. Даже Сталин смотрит на себя в контексте мировой философии и видит себе равных только в Канте и Спинозе. (Но, как контрапункт Нержину, одержим идеей опровергнуть Эйнштейна). Сологдин слывет на шарашке *Мавринской Пифией*. Прозвище Рубина «Библейский фанатик» намекает и на еврейское происхождение, и на его догматическую приверженность марксизму-ленинизму. Но сам он гордится своим фанатизмом, цитируя протестанта Мартина Лютера: «*Hier stehe Ich! Ich kann nichts anders.*» Разумеется, литературные ассоциации и прозвища не всегда однозначно раскрывают истинный профиль героя-идеолога. Но важно здесь то, что они заставляют читателя смотреть на героев романа, да и на весь советский эксперимент *sub specie aeternitatis*.

Третья отличительная черта в том, что изображаются не изолированные и обезличенные идеи, а целостные точки зрения, воплощенные в героях. Достаточно сопоставить *гомофоническую*

повесть *Один день Ивана Денисовича* с полифоническим романом *ВКП*, чтобы увидеть фундаментальную разницу в подходах. В *Одном дне* действительность сталинской России изображается главным образом с точки зрения малообразованного Ивана Денисовича, представляющего массу русского народа, а не интеллигенцию. В романе *ВКП* Солженицын ставит более широкую задачу: осветить эпоху с нескольких интеллектуальных позиций. За выбором сюжета и места действия дело не стало. Ведь для этого у него был уникальный автобиографический материал — срок на шарашке, в одном из немногих мест в стране, где можно было услышать многоголосье разных идеологических голосов.

Но для новой задачи нужен был и новый подход. Не будем гадать: выбрал ли он полифонию под влиянием нового издания книги Бахтина? Или был знаком с его идеями по первому изданию? Или, открыв для себя своеобразную трактовку героев у Достоевского, применил ее на деле и позднее заимствовал у Бахтина только термин? Как бы то ни было, трактовка героев в романе *ВКП* очень похожа на ту, что Бахтин нашел у Достоевского. Когда читаем о Нержине — «*Одна большая страсть, раз занявши душу, жестоко измещает все остальное*» — не ключ ли это к концепции героев, воплощающих в себе целостные точки зрения?

При всей симпатии к *сермяжной правде* Спиридона, Нержин упрекает *народ* за отсутствие у него «той точки зрения, которая становится дороже самой жизни». Когда Рубин уверяет Сологдина, что только он имеет «реальную точку зрения», читатель может подивиться его самонадеянности. Но силы преданности Рубина коммунистическим идеям отрицать нельзя. Недаром Сологдин называет его «одержимым». И едва ли читатель усомнится в готовности Иннокентия (от латинского *невинный*), который имел «деньги, костюмы, почет, женщин, вино, путешествия — но все эти наслаждения он швырнул бы сейчас в преисподнюю за одну только справедливость» (84). Ясно, что Володин и Сологдин, Рубин и Нержин также страстно привержены своим *точкам зрения*, как Кириллов и Шатов, Иван и Алеша Карамазовы. Они — *русские мальчишки* сталинского периода.

Применяется в романе *ВКП* и еще один важный прием характеристики героев, присущий полифоническому подходу. Достоевский раскрывает *человека в человеке* и его подлинную *точку зрения*, испытывая его в экстремальных ситуациях. Он прово-

дит героев через серию испытаний и злоключений, через диалогические поединки с другими, через всевозможные грехи, искушения, соблазны и неистовые чувства. И ставит зачастую перед самым суровым выбором. Также и Солженицын не позволяет своим героям предаваться пустопорожнему философствованию или лишний раз показать Сталину кукиш в кармане. Их точки зрения, как и сила характера, постоянно испытываются в суровых условиях шарашки и советского общества. Рубина он ставит перед двумя выборами. Первый (ретроспективный): донести на родственника или нет? Второй: отдать ли свой талант лингвиста на проект фоноскопии, чтобы помочь Сталину пополнить ГУЛАГ новыми зэками? Сологдин стоит перед выбором: отдать ли свое «решение» за гвоздики в шифровальном проекте, чтоб выйти на свободу? А у Нержина еще и личная дилемма: сохранить ли верность жене или разрешить себе связь с лейтенантом МГБ Симочкой? Каждый делает свой выбор. Как этот выбор раскрывает *точку зрения* и характер героя, будет показано в соответствующих главах. Здесь же стоит подчеркнуть, что, как и Достоевский, Солженицын испытывает героев в *экстремальных* ситуациях, часто *на пороге* жизни и смерти.

Но есть и разница. Если Достоевский часто должен придумывать *экстремальные* ситуации, для Солженицына сама жизнь в Советском Союзе их постоянно создает. Шарашка особенно подходит для испытания героев и их идей. Она — как бы перевалочный пункт, *порог*, между вероятной физической смертью в лагерях и не менее вероятной духовной смертью на *свободе*. Более того, шарашка — идеальное место для диалогических поединков героев-идеологов. Она изображается именно первым кругом гулаговского ада. Только здесь, как нигде в стране, герой-идеолог мог выражать свои мысли более или менее свободно. Ведь ему не надо было опасаться посадки, а только пересылки в лагерь. Нигде в стране не было такого средоточия *мудрецов*, готовых сразиться в сократических диалогах. Это особенно важно, ибо, согласно Бахтину, такие диалоги являются непременным условием полифонии.

Изображение сталинского общества как ада на земле и шарашки как его первого круга — это не просто политическая инвектива или литературная метафора. Для Солженицына — это существенная часть его полифонической стратегии. Формально образ первого круга заимствован из *Божественной комедии* Данте. Но при этом не надо забывать о связи с русской традицией трактов-

ки демонических и адских тем — от Пушкина и Лермонтова, через Гоголя, Достоевского и Владимира Соловьева до Михаила Булгакова, Бориса Пастернака и Твардовского.

Связь с Достоевским особенно важна, поскольку реалии тоталитаризма, изображенные в романе *ВКП*, были художественно предугаданы автором *Бесов* и *Братьев Карамазовых*. Согласно Шигалеву, одному из идеологов социализма в романе *Бесы*, окончательное решение всех проблем лежит в разделении человечества на две категории:

Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать (10; 312).

Другой предвестник тоталитаризма у Достоевского — не социалист, а католический кардинал, Великий Инквизитор. Он предвидит появление «сотни тысяч добровольных страдальцев», берущих на себя бремя власти над «тысячами миллионов счастливых младенцев». Прозорливость Достоевского основывалась на его собственном увлечении социалистическими идеями и личном знакомстве с рядом революционеров. Эти идеи призраками бродили по Европе, забредая иногда и в Россию. Художник сразу же распознал в них инфекционную опасность для России. В романе *Бесы* он показал, как небольшой кучке революционеров удастся захватить провинциальный город и подвергнуть его дьявольскому наваждению. По мнению Достоевского, распространение революционных и атеистических идей среди русской интеллигенции не предвещало добра для будущего России.

История подтвердила его опасения. Не прошло и пятидесяти лет, как *бесовы дети* завладели Россией. Лозунги Октябрьской революции были как списаны с «благодетельных» идей Шигалева и Великого Инквизитора. Похожи были и средства их достижения. Марксистская концепция *диктатуры пролетариата* в условиях России привела в начале к господству примерно одной десятой над остальным населением. Но поскольку на практике страной правил не пролетариат, и даже не партия, а ЧК, то ситуация походила на власть *сотни тысяч* над *миллионами*. Дальше — хуже. С приходом Сталина к власти предсказания Достоевского

сбылись уже с лихвой. Абсолютная власть одного *дьявола* или *человекобога* стала реальностью. Под влиянием либерального окружения Шигалев, как и кардинал, в своих фантазиях все-таки резервировал личную свободу для одной десятой и для *сотни тысяч*. Не страдая либеральными предрассудками, Сталин установил единоличную диктатуру. Правда, Шигалев предвидел и эту возможность: «выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом».

Если повесть *Один день* изображает главным образом физические аспекты сталинского ада, в романе *ВКП* основной упор — на его метафизических проявлениях. В этом смысле *ВКП* не менее идеологичен, чем *Бесы*. Но в романе Солженицына главный конфликт не между социалистами и атеистами, с одной стороны, и верующими в Христа и Россию, с другой, как это было у Достоевского. Солженицын не проводит четкого водораздела, скажем, между коммунистами, марксистами и сталинистами, с одной стороны, и теми, кто не верит в эти *измы*. Нет, главный конфликт в романе между одной тоталитарной идеей, воплощенной в Сталине, и множеством независимых *точек зрения*, изгнанных из *свободного* общества в ад. В свете теории Бахтина этот конфликт можно определить как конфликт между официальным идеологическим монологом — поскольку вся марксистско-ленинская идеология была сведена к голосу диктатора — и *многоголосием* идеологических *точек зрения*, включая голоса заключенных коммунистов. Или: между *одним голосом* на свободе и *многоголосьем* из ада. Итак, полифония у Солженицына является не только методом подачи материала, но и одним из главных посланий свободному читателю.

Глава 7. Отсутствие главного героя, или звездная галактика

Если даже Солженицын сознательно и преднамеренно использовал полифонический метод, то удалось ли ему добиться желаемого результата — *эффекта полифонии*? Успех романа за границей, в переводе на иностранные языки, оказался чрезвычайным. В Америке, например, его роман долгое время был в первой десятке бестселлеров. Судя по отзывам литературных критиков, успех этот в значительной степени обязан полифоническому эффекту.

В.С.Притчетт ставит *ВКП* выше романа Артура Кестлера *Тьма*

в полдень потому, что Солженицын изображает сталинский ад «более объемно, и как настоящий романист живописует его в жизни мужчин и женщин». Мнения его героев — не книжные концепции, а «вырастают из их жизни». Ему вторит Гаррисон Солсбери, отмечая, что герои романа «из крови и плоти». Джери Лэйбер восхищается тем, что писатель не только «раскрывает образ жизни и душевное состояние более полусотни персонажей», но и делает это столь «экономно и искусно, с огромным вниманием к подробностям, что нет нужды обращаться к списку героев», приложенному к изданию для удобства читателя. Мак-Наспи хвалит Солженицына за «сочувственный, не ругательный» тон по отношению ко всем героям, даже тюремному начальству. Согласно Мэри Элман, «благодаря его таланту в нас самих пробуждается сочувствие, как если бы мы были сострадательны по своей природе! Создается иллюзия, что писателя нет вообще, что читатель напрямую общается с героями».¹⁰

Эта иллюзия как раз и есть тот полифонический эффект, на который должна быть нацелена полифоническая стратегия. Читатель чувствует, что писатель описывает советский быт, изображает его представителей и дает им рассказать о своих чувствах и мыслях, отнюдь не навязывая своего мнения. Интересно, что до появления политической публицистики Солженицына западные критики долго не могли определить его романного авторского голоса. Из его романов им ясно было только то, что он *против* сталинизма. Но за что он? Одни находили, что он сторонник квиетизма, стоицизма и даже толстовства. Другие сочли его за современного народника. Третьи решили, что он выступает за этический социализм. Четвертые — что он просто православный христианин.

Показательны и споры, разгоревшиеся насчет героев *ВКП*. Хотя многие критики склонялись к тому, чтоб признать Нержина *главным* героем, такое заключение делалось не столько исходя из анализа романа, сколько из совпадений с биографией автора. Но были у Нержина и соперники. Согласно рецензенту литературного приложения к *London Times*, *ВКП* «строится в основном на диалоге двух главных героев (Нержин и Рубин), воплощающих два разных аспекта личности автора». При этом в качестве литературного образца Солженицын якобы выбрал *Войну и мир* Толстого: «Нержин — это солженицынский Пьер (Безухов), а Рубин

его Андрей (Болконский)». «Если Рубин страстно верит, что история в конечном счете отбросит аномалии сталинской системы и выведет коммунизм на правильный путь», пишет рецензент, «то Нержин предпочитает бегство в философию квиетизма». А вывод таков: «Солженицын не выбирает ни нержинского солипсизма, ни рубинского коллективного оптимизма. Проблема остается по существу нерешенной».¹¹

Споры о *главном герое* солженицынских романов напоминают такие же споры по поводу романов Достоевского. Что касается *Братьев Карамазовых*, споры продолжаются и по сей день, несмотря на то, что сам автор объявил Алешу «главным героем» в предисловии к роману. Сложность выявления *главного героя* подтверждает центральный тезис Бахтина, что в полифоническом романе *идеология* автора находит главное выражение в структуре романа, через сопоставление *точек зрения*, выраженных как бы от первого лица.

Религиозные идеи Алеши в самом деле созвучны размышлениям автора романа. Поэтому Достоевский никого не обманывает, объявляя его главным героем. Но идеи автора далеко не исчерпываются словами и мыслями Алеши. Свою *формирующую идеологию* Достоевский выражает посредством полифонической структуры романа. Именно она позволяет ему так убедительно и красноречиво изображать чужие точки зрения, что иные читатели принимают их за его *голос*. Это не означает, что он одобряет все *голоса* и не имеет своего личного пристрастия. Будучи убежден, что свобода выбора фундаментальна для христианства, Достоевский оставляет читателю как можно больше свободы выбора своего личного героя, хотя не скрывает и своего.

Аналогичным образом, когда Солженицын заявляет, что в его полифоническом романе нет главного героя, он дает нам знать, что напрасно искать основную идейную посылку автора в том или ином персонаже романа, не принимая во внимание общую полифоническую структуру. Но своим отказом отдать предпочтение какому-либо одному герою он пошел дальше Достоевского. Хотя Бахтин нигде прямо не говорит, что полифонический роман не может иметь главного героя, полифонический подход несомненно ведет к минимизации его роли.

Почему, например, Нержин не может считаться главным героем? Один критерий предложил Солженицын: по объему вни-

мания и места. По этому критерию Нержин далек от таких главных героев, как Базаров в романе *Отцы и дети* Тургенева, Безухов и Болконский в *Войне и мире* или Нехлюдов в *Воскресении* Толстого, Мелехов в *Тихом Доне* Шолохова, не говоря уж о таких титульных героях, как Обломов Гончарова, Онегин Пушкина, Печорин Лермонтова, Живаго Пастернака или Иван Денисович самого Солженицына. Да и в самом романе Нержину едва ли отводится больше страниц, чем Рубину, Сологдину или Володину.

Но не главный ли он герой по второму критерию — насколько герой может считаться выразителем авторских идей? И да, и нет. Да — потому что он больше других напоминает автора по биографии, темпераменту и по некоторым взглядам. Нет — потому что главный акцент в романе не на правильности чьих-то взглядов, а на необходимости их сосуществования. Неудивительно, что именно Нержин выступает в роли «повивальной бабки» при рождении истины через сократические диалоги. Ему же отведено произнести знаменательный тост «за дружбу, расцветающую в тюремных склепах», за дружбу всех «мудрецов» Первого Круга, *невзирая на их идеологические различия*. Несомненно, Нержин ближе всех автору. Поэтому его можно бы назвать *личным героем* автора. Такой термин более созвучен полифонической стратегии. И тот факт, что *личному герою* приходится соперничать за звание *главного* с другими, даже с неприемлемыми для автора *точками зрения* (например, Рубина), только подтверждает, что *эффекта полифонии* Солженицын добился. И в этом — одно из главных достижений художника слова.

В анализе ведущих героев¹² я пытался показать, что их суть лучше всего вскрывается в сравнении с героями Достоевского, в особенности, в *Братьях Карамазовых*. То же самое относится к системе персонажей как организованному целому. В частности, взаимоотношения между Нержиным и Рубиным гораздо больше напоминают таковые между Алешей и Иваном, чем Пьером и Андреем или доктором Живаго и Стрельниковым, как утверждали некоторые критики. Параллель можно дополнить включением старшего из братьев Карамазовых, Дмитрия. В романе *ВКП* — это Дмитрий Сологдин.

В чем тут параллелизм? Как *Братья Карамазовы*, так и *ВКП* не просто детективные романы, один об отцеубийстве в семье русских дворян, а другой о поимке еще одного зэка. *Братья*

Карамазовы — это художественное изображение того, что Достоевский воспринимал как духовный кризис России перед лицом скоротечного распространения революционных идей среди верхних слоев населения. Отвергнув Бога во имя социальной справедливости, революционеры, подобно Великому Инквизитору, совершили страшное интеллектуальное преступление — богоубийство. А заменив богобоязнь лозунгом *Все позволено*, открыли зеленый свет для всевозможных политических и уголовных преступлений — от царубийства до братоубийства и отцеубийства. В трех братьях Достоевский изобразил три типа поведения в связи с убийством отца Карамазова — и три *идеологии*, три реакции перед лицом духовного кризиса России вообще.

Аналогичным образом, *ВКП* не просто реалистическое изображение одной из наиболее оригинальных спецтюрем советской пенитенциарной системы, как бы документальным оно ни казалось. Это также роман о духовной смерти России, попавшей в когти современного Великого Инквизитора. Среди героев шарашки Сологдин, Рубин и Нержин стоят несколько особняком, образуя своеобразную триаду. Прообразом Рубина и Сологодина послужили два близких тюремных друга Солженицына — литературный критик Лев Копелев и инженер Дмитрий Панин. Нержин же в значительной мере автобиографическая фигура. Как характеристика братьев Карамазовых выходит за пределы их общественного положения, так и Солженицын изображает свою тройку идеологов как три основных *точки зрения* на жизнь в советском аду. Более того, он изображает три варианта поведения в безвыходной, казалось бы, ситуации.

Рубин — это материалист, рационалист, коллективист, интернационалист и атеист. Короче, убежденный марксист-ленинист. Но его *научные* убеждения уживаются с фанатической верой в человекобога. Его тип поведения — приспособленчество во имя идеи. Кредо его главного оппонента Сологодина — это *метафизика*, волюнтаризм, национализм, индивидуализм и духовная элитарность. К религии он относится благосклонно, поскольку она, как и другие составные его кредо, подавляется. Однако рубинской вере в человекобога Сологдин может противопоставить только веру в себя как самозванного сверхчеловека. Похоже, что ему удастся досрочно освободиться благодаря его таланту и силе воли. Но внимательный читатель

не пропустит и его способности пойти на нравственный компромисс.

Нержин стоит где-то посередине. Недаром он «скептик». Его не назовешь ни материалистом, ни метафизиком, хотя в нем есть и то, и другое. Скорее он, «материалистический метафизик», чьи убеждения базируются на естественных науках и на личном опыте. Крайностям рубинского коллективизма и сологдинского индивидуализма он противопоставляет своеобразный персонализм. Там, где его друзья готовы пойти на компромисс и жертвовать интересами других ради *высших* интересов *партии* или *элитарного индивида*, Нержин приносит в жертву только свои интересы. Крайностям интернационализма и национализма Нержин противопоставляет убеждение, что человек становится частью своего народа по мере воспитания в себе человеческой души. Единственный из трех, Нержин провозглашает веру в Бога. Однако, он не догматик, готовый осудить других. Именно Нержин провозглашает тост за дружбу всех *мудрецов* шарашки, невзирая на идеологические различия. Именно Нержин вызывает их на сократические диалоги ради поиска истины. В этом он отличается от Сологодина, который всякий спор превращает в дуэль, чтоб в ней стать победителем. И уж конечно Нержин отличается от Рубина, склонного к монологическому общению. Нержин — истинный полифонист.

Особое положение тройки в романе косвенно подтверждается внелитературным фактом. Существует снимок трех товарищей по заключению с надписью: «Три мушкетера шарашки — двадцать лет спустя». Разумеется, надпись шуточная. Хотя в самом романе тема мушкетеров не прослеживается, несомненно то, что именно в этой *тройке* Солженицын хотел запечатлеть три основных *точки зрения* и три основных типа поведения: в их судьбе можно видеть общую судьбу русской интеллигенции. Продукты одной системы образования, они представляют три главных направления: гуманитарное, научное и техническое. И три главных направления инакомыслия: Рубин предвосхищает тех, кто попытается, оставаясь в рядах партии, придать коммунизму *человеческое лицо*; Сологдин — технократов, настаивающих на свободе от идеологических уз; а Нержин — предшественник борцов за духовное возрождение России.

К этим трем типам тяготеют другие *герои-идеологи* романа. При этом каждый *идеолог* в заключении находит свое зеркальное

отражение в человеке примерно того же типа среди *свободных*. Трагедия Рубина отражается в портрете его *свободного* начальника Ройтмана. Майор МВД и лауреат Сталинской премии, Ройтман, казалось бы, преуспевает в советском обществе. Но, увы, перед лицом начавшейся кампании против *космополитизма* он начинает сомневаться в «спасительной миссии коммунизма», в которую верил всю свою жизнь. Теперь-то он задумывается, не лучше ли было начать перестройку мира не с революции, а с себя. Читатель сочувствует Ройтману, как и Рубину. В соответствии с полифонической стратегией, Солженицын не «завершает» ни того, ни другого портрета заключительным авторским комментарием. Придут ли оба к полному духовному прозрению или нет, остается за рамками романа.

Двойник Сологодина *на свободе* — начальник шарашки полковник Яконов. Как и Сологдин, он талантливый инженер. Автор сталкивает двух инженеров в драматической *дуэли*, победителем из которой выходит ээк: Сологдин вынуждает начальника шарашки дать обещание, что его освободят, если его инженерное решение сработает. Яконов восхищается смелостью и талантом «ничтожного раба». В зрачках «незамутненных» голубых глаз заключенного он видит то «черного инженера», то свой собственный портрет. Как фамилия Сологодина выдает *сольный* характер ээка-сверхчеловека, так и фамилия Яконова намекает на нравственный эгоцентризм, *яканье*, его *свободного* начальника.

Самым близким двойником Нержина за стенами тюрьмы является Иннокентий Володин. И тот, и другой следуют велению совести. И тот, и другой руководствуются больше порывом сердца, чем расчетливым умом. Оба отказываются пойти на компромисс. Каждый выбирает самопожертвование. Оба катятся вниз: Нержин — в низшие круги ада; Володин — вероятно, на замену Нержину в первый круг. С точки зрения материалиста, оба представляют породу людей, обреченную на исчезновение. Но с духовной точки зрения Нержин и Володин, а не Рубин и не Сологдин — наиболее жизнеспособная альтернатива сталинизму и верный путь из тупика. Физически они могут не выжить, но каждый достигает такого просветления духа, без которого нельзя рассеять тьму сталинизма. Их добровольное сошествие в преисподнюю — это их духовное восхождение.

Помимо Володина, за стенами тюрьмы путь Нержина выбирает бывшая возлюбленная Яконова, Агния (от греческого *целомуд-*

ренная и невинная). На шарашке — это Бобынин, Хоробров, Герасимович. Разумеется, не все персонажи романа подпадают под категорию *героев-идеологов*. Некоторые нарисованы как социальные типы поперечного среза советского общества. Это крестьянин Спиридон Егоров, специалист-вакуумщик Земеля, партийный секретарь Степанов, прокурор Макарыгин, сотрудники госбезопасности Шишкин и Мышкин. Автор продуманно составил систему персонажей таким образом, чтоб она была представительной не только по основным точкам зрения, но и как широкая панорама советского общества. Недаром в интервью с Личко он сказал, что роман построен по вертикали, то есть от Сталина до Спиридона.

И все-таки *герои-идеологи* в романе *ВКП* представлены именно исходя из полифонической стратегии. Противопоставляя полифонические романы Достоевского гомофоническим, Бахтин писал: «Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность...»¹³ То же самое в полной мере относится и к роману Солженицына. Монологический роман можно представить как солнечную систему. Солнце — это главный герой или *голос автора*, который излучает свое внимание другим героям по мере их близости к солнцу. Полифонический же роман построен как *звездная галактика*. Каждый *герой-идеолог* — это самостоятельная звезда, то есть одно из солнц. Разумеется, некоторые звезды галактики кажутся ярче других, но только издали. Как только рассказчик переносит действие на какую-либо звезду, даже неяркую и несимпатичную, она превращается в солнце, купающееся в лучах собственного самосознания.

Глава 8. Документальность и символизм

Одной из характерных черт полифонии Достоевского было то, что в одном и том же романе был представлен очень *разномирный* материал, например, скверные рифмы соседствуют с дифирамбами Шиллера, а узкий кругозор Смердякова показан бок о бок с высокими идеями Ивана. Сравнивая такую *разномирность* с *эйнштейновой вселенной*, Бахтин говорит:

Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир,

образ в духе самого Достоевского, то таким является церковь, как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники; или, может быть, образ дантовского мира, где многоплановость переносится в вечность. Такой образ в стиле самого Достоевского, точнее, его идеологии, между тем как образ единого духа глубоко чужд ему.¹⁴

Вышесказанное относится и к Солженицыну. Недаром автобиографический герой Нержин не боится высказать свое восхищение опальным в то время Эйнштейном. Недаром и Генрих Белль назвал сложную структуру *ВКП* величественным собором, чья архитектура далеко превосходит «односемейные домики» типичного современного западного романа. Что же касается образа дантовского мира, то он не случайно попал в название: он доминирует в романе не только тематически, но и структурно.

Согласно Бахтину, в отличие от Льва Толстого и других гомофонистов, Достоевский видел мир не столько во времени, сколько в пространстве. Поэтому главными категориями его художественной стратегии было «не развитие, а сосуществование и взаимодействие». Он предпочитает ограничивать время действия кратким сроком. В *Войне и мире* Толстой описывает эпические события русской истории на протяжении десяти лет. В *Анне Карениной* семейная драма разворачивается в течение пяти. *Отцы и дети* Тургенева выясняют свои отношения в течение нескольких месяцев. У Достоевского же главные события *Идиота*, *Бесов* и *Братьев Карамазовых* занимают двадцать четыре часа, сорок восемь часов и пять дней. Согласно Бахтину, различие во временной организации романного материала отражает разные творческие методы и различие в художественном видении мира.

Еще и до Бахтина критики отмечали склонность Достоевского обращаться в романе не к эпической форме, как у Толстого, а к драме. Вячеслав Иванов даже определил его жанр как роман-трагедию. Бахтин соглашается, что Достоевский склонен к драматизации. Но настаивает, что нельзя ставить знак равенства между драматургическим принципом единства времени и своеобразной концепцией сжатого времени, характерной для полифонии. Солженицын назвал «ограничение по времени и месту»¹⁵ частью своего полифонического подхода. В романе *ВКП* повествовательный сюжет (или сюжеты) и действенная фабула (или фабулы) укладывается в три дня с небольшим: с окончания рабочего дня в субботу 24 дека-

бря до обеда во вторник 27 декабря 1949 года. Документальность описания подтверждается тем, что дни недели совпадают с календарем 1949 года. Место действия тоже уплотнено. Почти все действие происходит в спецтюрьме Маврино¹⁶ на окраине Москвы. Хотя некоторые немаловажные эпизоды происходят в других местах (дача Сталина, дом МВД—МГБ на Калужском шоссе, Лубянская и Лефортовская тюрьмы, общежитие на Стромынке), все они так или иначе тяготеют к событиям в Маврино.

Такая привязка действия к документально засвидетельствованному месту и времени обеспечила успех Солженицыну как правдивому писателю-реалисту. Есть основания считать, однако, что Солженицын идет в романе гораздо дальше «обычного» реализма. Для него историческая достоверность, даже документальность, не самоцель, а средство достижения более высокой художественной цели. Он изображает время и место действия как пересечение плоскостей, относящихся, как сказал бы Бахтин, к разным мирам и *системам отсчета*. Создавая образ сталинской эпохи, он характеризует три дня на шарашке в соответствии с тремя системами отсчета, тремя шкалами времени: советской, христианской и всеобщей истории. На советской шкале 49-ый — это год семидесятилетия Сталина, тридцать второй год Октябрьской революции, год победы коммунизма в Китае (факт, еще больше утверждающий Рубина в его убеждениях). Это год, когда могущество Сталина и коммунизма достигает пика как в стране, так и за рубежом. Действия в романе подгоняются именно под советскую шкалу. Увы, выполнение проекта *секретной телефонии* к дню рождения вождя 21 декабря сорвалось. Поэтому крайним сроком объявляется годовщина смерти Ленина, 22 января.

На христианской шкале действие романа происходит не только в 1949-ый год по Рождестве Христовом, но и в трехдневный срок, в центре которого Рождество. Зэки горячо спорят о точной дате: «25 декабря какого именно года родился или условно родился Христос?» Хотя русские обычно не празднуют Рождество по григорианскому календарю, зэки на шарашке делают это в тройном смысле. Во-первых, на шарашке работают не только советские граждане, но и пленные немцы (филолог-германист Рубин справляет протестантское Рождество с теми, на кого он уже доносил). Во-вторых, зэки устроили *лицейский стол* в честь Нержина, чей день рождения совпадает с днем рождения Христа. К тому же,

черты Христа просвечиваются в жертвенном характере Нержина. В-третьих, 25 декабря выпало на *воскресенье*, единственный нерабочий день для эков. Контрапунктом к тостам Нержина за дружбу и за верных жен «на свободе» звучит тост капитана Щагова: «За воскресение из мертвых», который он произносит, когда Надя доверила ему «тайну», что ее муж Нержин «сидит».

Один раз, в самом начале романа (гл. 2), упоминается, что новоприбывшие эки носили номера на одежде. Это вызывает на шарашке ажиотаж: «Апокалипсис! Откровение Иоанна Богослова!» И зловещая тень Апокалипсиса уже не покидает романа. Так христианская шкала перерастает в апокалипсическую. А на шкале всемирной истории эпоха сталинизма определяется как циклическое повторение римского рабства. Ростислав Доронин просвещает Нержина: «Еще в Риме выяснили истину, которую забыли потом, — что раба неэкономично оставлять голодным и надо кормить. Вся история — одно сплошное ...ядство! Нет истины, и нет заблуждения! И некуда *звать*. И идти некуда!.. « (14) Нержин не отрицает цикличности, но не согласен с заключением молодого эка, что нет истины. Вероятно выражая мнение автора, Нержин отвергает «системы» скептицизма, агностицизма и пессимизма как обрекающие «на безволие». И призывает Доронина обратиться к системам «что-то утверждающим, куда-то призывающим».

Образ времени создается также через противопоставление *своего* и *казенного* времени. *Свое* — это несколько часов отдыха после окончания рабочего дня в шесть часов вечера в субботу. И даже тогда *отдых* этот был такого свойства, что непривычному человеку показался бы *пыткой, придуманной дьяволом*. Дьявол — это Сталин. Ему уже подчинено все *казенное* время, не только эков, но и *свободных*, ибо «он приучил всю чиновную Москву бодрствовать с ним до трех и четырех часов ночи». Вот почему ряд важных эпизодов происходит ночью: Яконов вызывает Нержина поздно вечером, Абакумов вызывает Яконова, и бьет его по носу, среди ночи, а два часа спустя Сталин принимает Абакумова.

Но хотя *дьявол* и творит свои злодеяния как тать в ночи, все-таки бессилен полностью завладеть ночным временем. В ту же самую ночь Нержин отвергает соблазн принять участие в сталинском проекте: «Отойди прочь от меня, Сатана!» Яконов, ощущая тычок абакумовского кулака, посвящает остаток ночи воспо-

минаниям об Агнии, его больной совести. Глубже заглянул в свою собственную душу Рубин во время мучений бессонной ночи. И совесть Ройтмана тоже попала в тиски «той ночной четкости, при которой бесполезно пытаться уснуть».

А вот как изображается главное место действия: «Шарашка названа была Мавринской по деревне Маврино, когда-то здесь бывшей, но давно включенной в городскую черту. Основание шарашки произошло около трех лет назад, июльским вечером. В старое помещичье подмосковное здание, загодя обнесенное колючей проволокой, привезли полтора десятка эков, вызванных из лагерей» (5). Читатель узнает и другие подробности, как-то: в ней работает 281 заключенный, несколько десятков вольнонаемных и около пятидесяти охранников; недавно она перешла из ведения бериевского МВД в абакумовское МГБ, и т. п. Хотя название *Маврино* художественно искажено, такие подробности производят эффект документальности.

И все-таки документально-реалистический образ шарашки всего лишь палимпсест. Над ним витают другие образы, как-то:

— заколдованный замок, в котором злой колдун, человек из стали, заковал в стальные оковы духовных «витязей» России;

— лаборатория современного технического прогресса, купленного ценой рабства его творцов;

— лицей, или тюремная академия, в которой можно обсуждать высшие вопросы гораздо свободнее, чем *на свободе*;

— храм, в котором заключенные секулярные монахи не только благословляют свои узы, но и подражают мистериям христианства при «синем свете» лампад под алтарным сводом полуразрушенной церкви;

— новоявленный Ноев ковчег, в котором нескольким праведникам удается спастись от наводнения сталинизма, затопившего Россию. Среди всемирного умопомрачения они сохраняют здравый смысл и даже надеются приплыть к новому Арарату.

Каждый из этих образов дает читателю возможность измерить реальность советского общества в разных шкалах измерения: былинно-сказочной, научно-фантастической, философской, религиозной и пророческой. При этом все они тяготеют к центральному образу романа, к Кругу Первому.

Когда один из новоприбывших эков, пораженный разнообразием и обилием питания на шарашке *по сравнению с лагерями*, от-

казывается поверить своим глазам и говорит, что это или сон, или «может быть, я — в раю», Рубин спешит поправить его:

— Нет, уважаемый, вы по-прежнему в аду, но поднялись в его лучший высший круг — в первый. Вы спрашиваете, что такое шарашка? Шарашку придумал, если хотите, Данте. Он разрывался: куда ему поместить античных мудрецов? Долг христианина повелевал бросить язычников в ад. Но совесть возрожденца не могла примириться, чтоб светлоумных мужей смешать с прочими грешниками и обречь телесным пыткам. И Данте придумал для них в аду особое место (2).

В порыве красноречия марксист-филолог Рубин создает в глазах читателя аналогию, указывающую на адскую сущность советской пенитенциарной системы. Тем самым он подрывает свою собственную байку об исправительно-воспитательной цели советских тюрем. Аналогия тем более убедительна, что исходит из уст коммуниста, хоть и заключенного, но все еще верящего в Сталина.

И все-таки аналогия проведена отнюдь не для того, чтоб проклясть Сталина и коммунизм, а чтобы прославить их. Для Рубина Сталин — новый Данте, а коммунизм — новый ренессанс. Как коммунист, Сталин должен был бросить всех язычников, не верящих в коммунизм, в ад бок о бок со всеми видами грешников (Рубин считает, что сам-то он попал в тюрьму из-за юридической оплошности). Но коммунистический *возрожденец* Сталин проявил *гуманность* к русским интеллигентам, как Рубин, и вместо лагерей направил их в *особое место*, чтоб уберечь от физических мучений.

Однако в соответствии с полифонической стратегией, всеведущий рассказчик прямо не спорит с Рубиным. Он дает слово другому зэку, Пряничкову:

— Э-э, Лев Григорьевич, вы слишком поэт. Я гораздо доступнее объясню товарищу, что такое шарашка. Надо читать передовицы: «Доказано, что высокие настриги шерсти с овец зависят от питания и ухода».

Итак, перед читателем два разных объяснения идеи шарашки. Они разнятся по форме: одно поэтическое, другое журналистское. А по содержанию они прямо противоположны. Любопытно, что Пряничков не оспаривает аналогию с адом. Он только отвергает попытку Рубина найти благородный мотив для идеи шарашки. На этом глава кончается. На протяжении всего романа

читатель свободен выбрать любое из двух взаимоисключающих объяснений сущности шарашки. В одном месте объяснение Пряничкова эхом отдается в прозрении Доронина об «экономической истине», что рабов надо кормить для повышения производительности их труда.

И только в конце романа Солженицын вновь возвращается к образу первого круга. Теперь слышен *голос* Нержина. Как бы подтверждая мнение Рубина, он называет шарашку *почти раем*. Но ирония тут в том, что Нержин уже отверг этот *рай* как *грязь*. Ибо на шарашке труднее выжить духовно, чем в адском *море* лагерей, где, наоборот, маловероятно физическое выживание. Отказываясь от участия в секретном проекте, Нержин знает, что из первого круга его сошлют ниже в ад. Но в душе Нержина царит мир. Почему? Потому что, если применить духовную *систему отсчета*, то настоящим адом в романе изображается *свободное* общество. Именно там сатанинская власть Великого Инквизитора, замуравившего себя на подмосковной даче, как дантовский сатана в Юдекке, безгранична. В таком случае, шарашку можно рассматривать как первый круг, но не ада, а чистилища, в котором, согласно Данте, интеллектуально высокомерные очищаются от гордыни.

Итак, заметны значительные отличия солженицынской концепции первого круга от Данте. Во-первых, первый круг шарашки создан из злых, а не благих побуждений. Во-вторых, это не статичное место вечной юдоли, а перевалочный пункт между *свободой* и адом. Именно здесь *мудрецы* шарашки стоят, как сказочные богатыри на развилке дорог. Третье отличие в том, что *мудрецы* шарашки не только сосуществуют, как дохристианские философы у Данте, но и спорят и взаимодействуют друг с другом. (Данте только упоминает, что философы проводят время в спорах.) Сологдин называет шарашку единственным местом в стране, где еще возможны сократические диалоги. Нержин предлагает тост «за дружбу, расцветающую в тюремных склепах». Даже Рубин находит на шарашке больше свободы для литературного вдохновения. Вывод сам напрашивается: образ шарашки как первого круга символизирует *полифонию* как идеологическое *многоголосье*.

Концепция первого круга согласуется с полифоническим подходом еще в одном аспекте. Сосредоточивая внимание на первом

круге, Солженицын выбирает лучший, и оставляет все другие круги на воображение читателя. Как *порог* в другие миры, шарашка создает идеальные условия для испытания не только *героев-идеологов*, но и *читателя*. Вертикальная ось времени переносит читателя то на христианское Рождество, то на советский аврал накануне нового года, то в поворотный пункт нашего века. А горизонтальная ось места действия позволяет читателю постоять на ступеньке в ад (или чистилище?), причаститься таинств святых в тюремном храме и даже посмотреть на наш век из окна-иллюминатора Нового ковчега. В *Докторе Живаго* Пастернак заметил, что после революции «все переносное стало буквальным». То же самое можно сказать о романе *ВКП*. Здесь, согласно Генриху Беллю, «единство реальности и символа не надуманное или изобретенное: оно возникает из существующего материала, как решение математического уравнения».¹⁷

**Глава 9. Архитектура романа:
собор, ковчег, порочный круг**

Генрих Белль, выдающийся немецкий романист и лауреат Нобелевской премии, сравнил архитектуру романа *ВКП* с собором. «Подобно собору, — пишет Белль, — роман состоит из огромных пролетов, многочисленных перекрытий и разных измерений: беллетристического, духовного, политического и социального». В сравнении с этим «собором» даже лучшие из современных западных романов выглядят как «декоративные боковые часовни», «ниши» или «элегантные домики на одну семью». По мнению Белля, соборная архитектура романа, его внешняя структура и интерьер художественно predeterminedены задачей писателя «суммировать и изобразить огромную массу человеческих страданий». Белль убежден, что для создания такого романа нужен не только талант художника слова, но и «труд математика, знакомого с математическими формулами». Признавая, что архитектура *ВКП* выгодно отличает Солженицына от большинства романистов, незнакомых с законами математики и физики, Белль приходит к выводу, что художественный подход русского писателя основан на новой форме мировоззрения, «материалистической метафизике».

Как ни странно звучит такое определение мировоззрения Солженицына, оно напоминает то, что Бахтин говорил о превос-

ходстве *формообразующей идеологии* Достоевского, приведшей к созданию нового, полифонического, типа романа. *Материалистическая метафизика* несомненно предполагает сосуществование двух миров, или двух *систем отсчета*, которые считаются несовместимыми в *монологических* (реалистических и материалистических) романах.

Сравнение с собором не единственная метафора, объясняющая специфику романной архитектуры Солженицына. Тот же Белль предложил еще две: *море* и *роза*. Символизируя драматичность действия, *море* обычно противопоставляется *эпической реке*, характерной для искусства Толстого. А *роза* намекает как на независимость, так и взаимосвязь каждого из героев-лепестков. Словом, и эти две метафоры подводят к идее полифоничности, хотя Белль не употребляет этого термина. К метафорам Белля можно добавить и другие. Это — и Новый ковчег, несущий праведников к Новому Арарату. Это и порочный круг, в котором главное занятие заключенных состоит в поимке себе подобных.

Несмотря на мировое признание русской литературы, западные критики ценят ее больше за содержание, чем за форму. Считается, что сложность сюжетного построения и умение развивать фабулу не входят в традиции русской литературы. Неудивительно поэтому, что большинство критиков сошлось на том, что при всех своих достоинствах роман Солженицына рыхл в своей сюжетно-фабульной структуре. В частности, отмечалось, что звонок Володина как фабульный ход слабо вяжется с описанием шарашки.

На самом деле, сюжетно-фабульная структура романа гораздо сложнее, чем это кажется с первого взгляда. Помимо *детективного романа*, начавшегося со звонка Володина, *ВКП* включает в себя типичный советский *производственный роман* (скорее пародию на него), *исторический роман*, приуроченный к 70-летию Сталина, и *любовный роман* Нержина. Каждый из этих *романов* имеет свою сюжетно-фабульную основу, своих героев и свою функцию в романе в целом. Чтобы объяснить эту функцию, необходимо сказать несколько слов о каждом *романе*.

Детективным романом можно назвать *Преступление и наказание Иннокентия Володина*. Его сюжетно-фабульная канва состоит из следующих эпизодов: телефонный звонок Володина на квартиру Доброумова и его электронный перехват работниками МГБ; решение генерала МГБ Осколупова поручить задачу опре-

деления преступника, по фонограмме его голоса, коллективу шарашки под руководством Яконова; решение Яконова перепоручить руководство Ройтману; подтасовка Рубиным пробных испытаний, в результате чего интерпретация фонограммы поручается ему; Рубин запрашивает дополнительные фонограммы подозреваемых; его просьбу удовлетворяют записью звонка Володина жене; Рубин определяет Шевронка (а не Володина) как более вероятного преступника; Осколупов распоряжается арестовать «обоих сукиных сынов»; арест Володина и помещение в тюрьму на Лубянке.

Звонок Володина приводит в движение весь сталинский аппарат. Во внутренней сюжетно-фабульной структуре романа он играет роль гидролокатора, измеряющего глубину *моря* сталинской России. Как и Достоевский, Солженицын пользуется детективным сюжетом не только чтобы заинтриговать внимание читателя и обшить материал объединяющей канвой, но и чтобы провести *героя-идеолога* через серию испытаний. Но ирония тут в том, что сама суть сталинской эпохи делает детективный жанр ненужным. Судьба Володина предрешена еще до того, как он совершил преступление. С таким образом мыслей, который толкнул его на благородный поступок, ему нет места «на свободе». И то, что Рубин определил другого, как наиболее вероятного преступника, и то, что следователю Рюмину не надо гоняться за Иннокентием (как Порфирию за Раскольниковым), чтоб дознаться до правды, и то, что суда не будет вообще, — все это превращает *детективный роман* в пародию.

Сюжет второго романа в романе *производственный*. Его можно назвать «Секретная телефония». Это проект, за спиной которого стоит сам Сталин.

Отцу восточных и западных народов кто-то подсказал идею создать особую секретную телефонию — такую, чтоб никто никогда не мог понять, даже перехватив, его телефонный разговор. Августейшим пальцем с желтым пятном никотина у ногтя, Отец Народов выбрал на карте объект Маврино, до того занимавшийся созданием портативных милицейских передатчиков. Исторические слова при этом были сказаны такие: «За-чэм мнэ пэрэдатчики? Квар-тырных варов лавить? Ка-му оны мешают?»

И сроку дал — до первого января сорок девятого года. Потом подумал и сказал: «Ладна, до пэрвого мая» (10).

Как видим, задача шифровки голоса вождя прямо противоположна фоноскопической задаче *детективного романа* — определению личности человека по звукозаписи его голоса.

Производственный роман прошивает ВКП своим соединяющим швом. Дело в том, что с отведенного Сталиным срока, мая 1949 года, прошло уже полгода, а результата так и нет. Поскольку шарашка была передана в ведомство МГБ, министр Абакумов живет в страхе, что Сталин поднимет вопрос при следующей встрече. Завязка начинается с решения Абакумова перейти к действию. Сначала он вызывает к себе трех подчиненных, в том числе Яконова. Убедившись, что *тройка лжецов* только оттягивает время, Абакумов вызывает двух ведущих эков-инженеров, Прянчикова и Бобынина. Узнав, что никаких результатов раньше будущего года не будет, он устраивает *тройке лжецов* расправу и устанавливает новый срок, 22 января 1950 года, день смерти Ленина.

Обойдясь разбитым носом, Яконов почувствовал над собой дамоклов меч. Дело еще больше осложняется его соперничеством с заместителем:

Ройтман, кого мог стянул в Акустическую лабораторию для разработки системы «вокодер», что по-русски окрестили «аппарат искусственной речи», но это название не пришло. В ответ и Яконов ободрал все прочие группы: самых схватчивых инженеров и самую богатую импортную аппаратуру стянул в Семерку, лабораторию № 7. Хилые поросли прочих разработок погибли в неравной борьбе (10).

Социалистическое соревнование между двумя лабораториями становится двигателем *производственного романа*. Чтоб Ройтман сломал себе ногу, Яконов сплавляет в его лабораторию внеочередное *детективное* задание. Ройтман спотыкается, но ногу себе не ломает: ведь именно его эку Рубину *удается* определить хотя бы *вероятного* преступника. И все-таки лавры победы достаются в конце концов Яконову. Но это отнюдь не благодаря усилиям коллектива Семерки. Просто Яконов пошел на сделку с Сологдиным, нашедшим решение в одиночку. Сделка открыла Яконову дорогу к выполнению проекта в срок. Но *научная* победа Яконова не была бы такой решительной, если б не было в ВКП еще и *исторического романа*.

Этот третий роман можно назвать *Славный юбилей*. Его сюжет связан с 70-летней годовщиной Сталина. Разумеется, каждому

человеку на закате жизни хочется сделать что-либо экстраординарное. А если вы — Сталин, то тем более. Солженицын изображает Сталина в момент, когда тот, собираясь прожить еще двадцать лет, размышляет, как обеспечить бессмертие. 20-летний план Сталина предусматривает проведение победоносной *последней мировой войны*, после чего он будет провозглашен *Бонапартом мирового коммунизма и Императором Планеты*. Как Великий Инквизитор у Достоевского, он знает, что прожить еще двадцать лет будет нелегко, но готов пострадать на благо человечества, чтобы наконец ткнуть *слепого щенка в чашку молока*. В его планы также входит создать марксистскую теорию лингвистики.

Но в данный момент он увлечен другой идеей: *«Скоро будет много вам работы, Абакумов. Будем йище один раз такое мэроприятие проводить, как в тридцать седьмом. Перед ба-льшой войной большая нужна и чистка»* (20). Речь идет о кампании «против космополитизма и низкопоклонничества перед Западом». Основная мишень кампании — еврей-коммунисты, «все эти знаменитые крикуны и клинобородые талмудисты — без родства, без корней, без положительности». Увлеченный новой идеей, диктатор даже забывает спросить Абакумова о секретной телефонии. И тем не менее шарашка не осталась в стороне *от исторического романа*.

Уже 24 декабря утром «одно высокопоставленное лицо» спросило у секретаря парторганизации шарашки Степанова, что тот планирует делать с «*иудеями*» в спецтюрьме. Поскольку Яконов как бывший заключенный членом партии не был, до этого момента Степанов поддерживал Ройтмана в его соперничестве с Яконовым. Но уже в понедельник Степанов извиняется перед Яконовым за то, что «*допустил в нашей парторганизации создание гнезда, будем говорить — безродных космополитов*». И готовит материал к разоблачению «фракции Ройтмана». В результате, «дела Яконова, столь безнадежные вчера (когда его избил Абакумов), круто поправились». Итак, *исторический* сюжет преопределил исход *производственного*.

Что касается зэков, то их Сталин тоже не оставил без внимания. Забыв осведомиться об успехах секретной телефонии, он не забыл дать Абакумову инструкцию «*прэкратить санаторные условия в политических тюрьмах*». В этот момент — «*Абакумов строчил. Первые шестеренки долгой цепи завертелись*». Уже в по-

недельник на шарашку спущены новые правила. С горькой иронией эки восприняли их как *«подарок к Новому году»*. Как контрапункт в полифонической музыке, Солженицын обыгрывает тот факт, что за несколько дней до этого Сталин получил ко дню рождения телевизор, изготовленный эками Маврино, как подарок *от чекистов*. Поскольку одно из новых правил означало, что *«сохранить тонкую живительную ниточку связи с родными можно было только ценой полицейского доноса на них»*, Нержин вынужден прекратить переписку с женой.

А это — уже четвертый, *любовный роман*. Его можно назвать *Страстотерпец Глеб* или *Глебовы страсти*. Это — любовная треугольная драма, между Глебом Нержиным, его *«свободной»* женой Надей (значит *надежда*) и лейтенантом МГБ Симочкой на шарашке. Несмотря на обязанность последней следить за эком, между ними развивается роман. И это не было редкостью на шарашке:

Оперуполномоченные не знали о женищинах — о двадцати двух неразумных, безумных женищинах, вольных сотрудницах, допущенных в это суровое здание (...), что все они двадцать две под занесенным мечом (...) нашли здесь себе потаенную привязанность, кого-то любили и целовали украдкой, или пожалели кого-то и связали с семьей (34).

Как и другие провидцы тоталитаризма — Достоевский, Замятин и Оруэлл, Солженицын изображает *безумную женскую любовь* и жалость как свежее дуновение, способное разрядить спертый воздух рационально задуманного *сурового здания*. Поэтому о поцелуе Глеба и Симочки всеведующий автор говорит: *«Так змеемудро скованная стальная цепь развалилась в том звене, которое выковали из женского сердца»* (6). Развал цепи может дать Нержину ряд преимуществ: помимо удовлетворения потребности в физической любви и возможного продолжения рода, он сможет более свободно писать свои заметки и даже тайно вынести их из тюрьмы. Это последнее особенно важно для Нержина, ибо читатель знает, что он что-то сочиняет. И все-таки в конце романа ни одно из этих преимуществ не реализовано.

Канва любовного романа начинается в субботу вечером, когда Глеб договаривается с Симочкой о тайном свидании в ночь на понедельник. Кончается же тем, что Глеб приходит на свидание только чтоб сказать Симочке, что он любит свою жену. Что же

помешало Нержину закрепить свой *успех* у Симочки? Одно событие, воспринятое им как подарок на день рождения: в субботу он получает неожиданное разрешение на встречу с женой Надей. Встреча взволновала его. Убедившись в верности Нади, а больше из сострадания к ее участи *на свободе*, Глеб переоценивает свой зарождающийся роман. Он размышляет про себя. И проверив свои мысли в разговорах с друзьями, принимает два решения. Во-первых, он отвергает искушение согласиться на лестное предложение отдать свой талант математика на секретную телефонию. Во-вторых, он отказывается от романа с Симочкой. Это второе решение кажется особенно донкихотским.

Из десяти мужчин девять подняли бы Глеба на смех за его добровольный, после стольких лет воздержания, отказ. Кто заставил бы потом жениться на ней? Кто запрещал ему сейчас обмануть ее?

Но, размягченный, он счастлив был, что именно так поступил. Будто не сам даже и принял это высшее решение (81).

Высшее здесь не случайно. Недаром Нержин взывал к Богу помочь ему утвердиться в раннем намерении отказаться от работы по шифровке. В отличие от Рубина, оба решения подчинены у Нержина одному и тому же стандарту личной и общественной жизни — совести. Как он объясняет Симочке: *«Чем ниже я опускался в нечеловечески-жестокий мир, — тем чутче я прислушивался к немногим, кто и там призывает к совести. Она не будет меня ждать? Пусть не ждет! Пусть я умру в красноярской тайге никому не нужным. Но, умирая, зная, что ты не подлец, это тоже ведь удовлетворение» (81).*

Солженицын изображает Нержина как человека одной страсти. Как фигура идеальная, он похож на Христа. Писатель намекает на это, приурочив его день рождения к Рождеству. За *лицейским столом* он предлагает один тост «за дружбу, процветающую в тюремных склепах», а другой — за любовь, или точнее за верных жен *на свободе, приковавших себя* к узникам ГУЛАГа. Хоть и математик, он совершает донкихотские поступки вопреки логике материального мира. Он человек не только одной любовной страсти. Он — человек страсти как пассивного страдания, как в выражении *страсти Господни*. Он идет по стопам Христа и, как Глеб Святой, один из первых русских страсотерпцев, принимает на себя *крестные муки* лагерей.

Несомненно, каждый из четырех *романов* несет свою нагрузку в общей структуре романа. Каждый прошивает канвой глав, сцен и эпизодов всю книгу. В каждом можно различить завязку, кульминацию и развязку. Каждый освещает еще одну плоскость темного царства Великого Инквизитора. Что не менее важно, каждый сюжет предоставляет поле деятельности для героев, которые иначе остались бы не у дел. В *детективном* главные роли отводятся Иннокентию и Рубину. В *производственном* индивидуалист Сологдин ухищряется похитить свет рампы не только у Яконова и Ройтмана, но и у *всего научного коллектива*. Нержин, оставаясь побочной фигурой в детективе и на производстве, оказывается в центре любовной драмы. Наконец, главный вдохновитель *исторического романа* Сталин бросает зловещую тень на все *романы*.

Возвращаясь к сравнению Белля, четыре самостоятельные, но иногда пересекающиеся канвы четырех *романов* в *романе* более или менее соответствуют четырем измерениям архитектуры собора: *Преступление и наказание Иннокентия* — беллетристическое; *Секретная телефония* — социальное; *Славный юбилей* — политическое; и *Страстотерпец Глеб* — духовное.

В дополнение ко всему, роман окаймлен с обеих сторон двумя сценами. Это — прибытие новой партии зэков на шарашку, кажущуюся им раем (гл. 2), и отправка непокорных, в том числе Нержина, в низшие круги ада в самом конце (гл. 87). Эти сцены-колодки стягивают на себя все четыре канвы четырех *романов* и заковывают роман, как зэка в колодки. И все-таки писатель не преминул напомнить, что есть жизнь и вне колодок. Корреспондент «прогрессивной» французской газеты *Liberacion* замечает на улицах Москвы нечто новое: весело раскрашенные фургоны с надписью «ХЛЕБ» не только по-русски, но и на иностранных языках. Не смекнув, что это всего лишь замаскированные воронки, везущие зэков в ад, он рапортует на Запад об улучшении снабжения Москвы.

Замечательная концовка. Солженицын знал, что никакие средства массовой информации, а тем более *прогрессивные*, не донесут до Запада правды о сущности советской системы. Только благодаря художественному мастерству удалось ему донести эту правду до массового западного читателя — в обход *прогрессивных* журналистов. И этим он в значительной мере обязан полифоническому эффекту. Читатель *чувствовал* происходящее так, как ес-

ли б он напрямую общался с Рубиным и Сологдиным, Нержиным и Сталиным, Симочкой и Спиридоном. А *голос* «обиженного антисоветчика» Солженицына нигде не встречал между ними. Полифонический эффект гарантировал объективность репортажа из ада.

Заключение. Солженицын как творец синтеза: духовный реализм

В своем блестящем эссе «*О социалистическом реализме*» Андрей Синявский задает вопрос, касающийся всех русских писателей, отказавшихся от соцреализма. Ссылаясь на горько-уникальный опыт России в этом веке, Синявский спрашивает: «*Возможно ли, чтобы все уроки, полученные нами, оказались тщетными, и все мы, в лучшем случае, хотели бы вернуться к натуральной школе с критическим уклоном?*» И выражает надежду, что это не будет простой возврат в XIX век, что «*наша потребность в истине не помешает работе мысли и воображения*». ¹⁹

Боюсь, что назвав Солженицына «*нашим единственным живым классиком*», Евгений Евтушенко ответил за писателя как будто бы и похвально, но по сути неправильно. Увы, Евтушенко не одинок. Даже среди самых искренних почитателей таланта Солженицына есть тенденция сравнивать его с писателями позапрошлого века не для того, чтоб показать, куда уходят живительные корни его искусства, а чтобы похоронить *живого классика* среди них.

С такой тенденцией я абсолютно не согласен. Я считаю романное искусство Солженицына новаторским в лучшем смысле этого слова. Он не изобретает нового из ничего. Хотелось бы, правда, сказать, что он строит новое на прочном фундаменте славного прошлого русской литературы. Да только, увы, этот фундамент был сильно подорван в советское время делением русских писателей на прогрессивных и реакционных. Поэтому, чтобы строить на нем, его надо еще и восстанавливать. Солженицын это и делает, синтезируя в своем искусстве два основных направления классической русской литературы, считавшиеся до него несовместимыми: «*натуральная школа с критическим уклоном*» (назовем ее условно направлением Толстого) и *реализм в высшем смысле* Достоевского.

Некоторые западные критики отмечали умение Солженицына синтезировать разнородные элементы. Генрих Белль, например,

определяет суть искусства Солженицына так: «В нем чувствуется размах Толстого и дух Достоевского, ибо оно синтезирует в себе два мировоззрения, которые в литературной критике 19-ого века и до сего дня считались антитезами. И все-таки на нем ни с кем не сравнимая печать самого Солженицына». Американский литературовед Деминг Браун считает, что помимо Толстого и Достоевского, искусство Солженицына вобрало в себя ценные элементы из Лескова и Тургенева, Салтыкова-Щедрина и Чехова, Пильняка и Бабеля, Мельникова-Печерского и Бунина, Ремизова и Клычкова. Но Браун настаивает на *преимущественном влиянии Толстого*.

Соглашаясь и с Брауном, и с Беллем насчет синтеза, я хотел показать, что этот синтез произошел скорее на основе Достоевского, а не Толстого. И произошел он благодаря тому, что Солженицын воспринял из искусства Достоевского самое ценное — *полифонию*. Именно полифония стала тем катализатором, который не вступая сам в *химическую реакцию*, поощряет *реагенты* к синтезу.

Имя этому синтезу — *духовный реализм*. Реализм — потому, что искусство Солженицына остается приверженным правдивому описанию всего видимого, осязаемого, умопостижимого и материального мира, окружающего художника. *Духовный* — потому что писатель не только остро ощущает присутствие *иного* мира — невидимого, неосязаемого, нелогичного, иррационального, нематериального и все-таки в высшей степени *реального* — но и художественно изображает его в постоянном воздействии на нас. *Духовный реализм* старается понять этот мир как сосуществование и взаимодействие двух реальностей: материальной и духовной. Обе являются предметом его искусства. Одна реальность видна во всем актуальном, социальном, изменчивом и временном. Другая — в общечеловеческом, постоянном, вечном, неизменном. Одна дает художнику строго документальные судьбы настоящих людей, другая интерпретирует их смысл *sub specie aeternitatis* — и превращает их деяния в миф. Одна предоставляет факты. Другая — символический смысл. Одна растет вместе с технологической экспансией мира. Другая проникает в его глубь посредством воображения, фантазии и гипотезы. Одна создает почву под ногами художника. Другая позволяет ему парить в невесомом состоянии. Одна основана на знании. Другая — на вере.

Возвращаясь к вопросу Синявского: нет, искусство Солженицына не просто возврат к *натуральной школе*, а возведение ее на

новую ступень с помощью адаптации *реализма в высшем смысле* Достоевского к современному материалу. Нет, стремление писателя к правдивости не помешало работе его мысли и воображения. Наоборот, чтоб наиболее емко и правдиво изобразить уникально-горький советский опыт, он нашел затоптанные было ростки будущего в забытом и оболганном прошлом, исцелил их своим искусством и взлелеял в живую поросль романов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например, статьи таких авторов, как **Милтон Эре**, **Катрин Фойер**, **Мэри Мак-Картни** и **Филип Рав** в книге *Aleksandr Solzhenitsyn: Critical Essays and Documentary Materials*, ed. John Dunlop, Richard Haugh and Alexis Klimoff (Belmont, Mass.: Nordland, 1973), а также предисловие **Катрин Фойер** к книге *Solzhenitsyn: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1976).

² **Pavel Licko**. «Jedneho dna u Alexandra Isajevica Solzenicyna: Literna tvorba a umelecke nazory», *Kulturny zivot* (Bratislava), 31 марта 1967 г.

³ **М. Бахтин**. *Проблемы творчества Достоевского*, Ленинград: Прибой, 1929.

⁴ **М. Бахтин**. *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Советский писатель, 1963.

⁵ **М. Бахтин**. *Проблемы творчества...*, с. 242.

⁶ **М. Бахтин**. *Проблемы поэтики...*, с. 108.

⁷ Все цитаты из романа даются по его 87-главному варианту. Русский текст сверялся по изданию: **Александр Солженицын**. *Собрание сочинений в шести томах*, Франкфурт: Посев; 1969, тома 3 и 4.

⁸ **М. Бахтин**. *Проблемы поэтики*, с. 7.

⁹ Там же, с. 112.

¹⁰ **V. S. Pritchett**. «Hell on Earth», *New York Review of Books*, 19 December, 1968; **Harrison E. Salisbury**. «The World As A Prison», *New York Times Book Review*, 15 September 1968; **Jeri Laber**. «Indictment of Soviet Terror», *New Republic*, 19 October 1968; **C. J. McNaspy**. Review, *America*, 5 October 1968; **Mary Ellman**. *Yale Review* 59 (October 1969).

¹¹ «Infernal Machinery» (unsigned review), *Times Literary Supplement*, 21 November 1968.

¹² Отдельные главы отведены Сталину, Рубину, Сологдину, Нержину и Володину.

¹³ **М. Бахтин**, *Проблемы поэтики...*, с. 7.

¹⁴ Там же, с. 31–32.

¹⁵ См. сноску 2.

¹⁶ На самом деле Марфино.

¹⁷ **Heinrich Böll**, «The Imprisoned World of Solzhenitsyn's The First Circle», in **Dunlop et al.**, p. 225.

¹⁸ **Heinrich Böll**, «Die verhaftete Welt», *Merkur* (Stuttgart) 23 (May 1969): 474–483. For an English translation see **Dunlop**.

¹⁹ Цитируется в переводе с: **Abram Terts**. *On Socialist Realism*, New York: Pantheon, 1960, p. 94.